

Szegedy-Maszák Mihály

JELEN A MÚLTBAN,

MÚLT A JELENBEN

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VÁLOGATOTT MUNKÁI

Szó, kép, zene

A művészetek összehasonlító vizsgálata

Kemény Zsigmond

Megértés, fordítás, kánon

Kosztolányi Dezső

Az újraolvasás kényszere

A mű átváltozásai

Jelen a múltban, múlt a jelenben

Szegedy-Maszák Mihály

JELEN
A MÚLTBAN,
MÚLT
A JELENBEN

In memoriam Pierre Boulez

KALLIGRAM

2016

Tartalomjegyzék

Folyóirat vagy könyv: mérlegen a tudományos teljesítmény ...	7
Utánzás, paródia, travesztia	19
„Bevezetés a szépirodalomba”	38
A történelmi regény létezési módja	56
Eötvös József: regényíró vagy értekező?	82
Egy mű avagy kettő?	104
Anekdota és/vagy történelem?	115
A lövészárkok irodalma	124
Jelenet avagy elbeszélés?	183
Jelen a múltban, múlt a jelenben	193
Bibliai példázat mint a történelem értelmezője	206
A képzelet játéka Krúdy műveiben	227
Richard Wagner alkotásainak nyoma Joyce műveiben	243
A történetmondó mint főszereplő	267
A műértő Füst Milán	279
A nemzeti klasszicizmus tündöklése és hanyatlása	289
A <i>Hétköznapiok és csodák</i> értékrendje	298
Magyar esszéíró a francia irodalomról	305
Értelmiségi csoportosulások kísérletei a magyar kultúra átalakítására a XX. század utolsó harmadában	315
Legyőzhetjük-e valaha a múltunkat?	329
Képmelléklet	345

Folyóirat vagy könyv: mérlegen a tudományos teljesítmény

Mi ér többet a tudományban: egy folyóiratban közölt cikk avagy egy monográfia? Vannak, akik úgy gondolják, a huszonegyedik században már nem kötetek döntenek el valamely kutatás eredményességét.

Szakmai korlátaim nem teszik lehetővé, hogy általánosságban és egyértelműen döntsék a szóban forgó két lehetőség között. Úgy sejtem, némely területeken rövidebb közlemény is döntő hozzájárulást hozhat. Gondolom, a matematikában vagy az orvostudományban ez éppúgy lehetséges, mint például a bölcséletben (filozófiában), a lélektanban vagy a nyelvészetben – amely egyes szakértők, például É. Kiss Katalin szerint, a legutóbbi évtizedekben közel került a természettudományokhoz. A Magyar Tudományos Akadémia tiszteleti tagjai közül a bukaresti születésű Robert Austerlitz (1923-1994) munkássága túlnyomó részt egy-két lapos közleményekből állt, amelyek olykor a legkiválóbb nemzetközi folyóiratokban jelentek meg. Soha nem kételkedtem abban, hogy néhai barátom elsőrangú tudós volt. Charles S. Peirce (1839-1914) egyetlen, 181 lapos kötetet jelentetett meg 1878-ban. Rövidebb-hosszabb eszmeфuttatásainak egy részét a korszak vezető szakfolyóiratai közölték, többségük csak halála után került az olvasók elé. Az összkiadás még folyamatban van. Az 1914-ben elhunyt bölcselő hátrahagyott szövegeinek nyolcadik vaskos kötete 1890 és 1892 között írt tanulmányait tartalmazza. Az összkiadást 30 kötetre tervezik.

Léteznek olyan tudományágak, amelyekben a nyelvi megfogalmazás legfőljebb másodlagos, ezért talán nem okvetlenül igénylik a könyvírás.

Mi a helyzet az úgynevezett szellemi tudományokban?

Mindenekelőtt szándékosan nem a magam szakmájára próbálok hivatkozni. Carl Dahlhaus (1928-1989) meghatározó szerepet játszott a huszadik század második felének zenetudományában. Pályafutásának elején e szakma még viszonylag kevés művelőt mondhatott magáénak, és német nyelvterületen volt a leggazdagabb. Azóta a helyzet gyökeresen megváltozott: ma Észak-Amerikában működik a legtöbb zenetudós, és ott jelenik meg a legtöbb szakfolyóirat. A szigorú értelemben vett zenei (például összhangzattani vagy szerkezeti) elemzést bizonyos mértékig a *cultural studies* hatása váltotta föl. Dahlhaus munkáit ennek ellenére gyakran idézik, tehát munkássága ma is irányadónak számít. Néhány írását magyarra is lefordították.

Mintegy négyszáz tanulmánya jelent meg, folyóiratban vagy többszerzős kötetben, ám e közlemények csak munkásságának egyik oldalát képviselik. Huszonöt könyve pontosan tükrözi azt, mire is vezethető vissza egy szaktudós tevékenységének jelentősége. Többségüket utóbb angolra is lefordították, ezért a németül nem tudók számára is hozzáférhetőek. Nem olvastam mindegyiküket, de az általam ismert kötetek alapján teljes bizonyossággal kijelenthetem: a társtudományok művelői számára is nélkülözhetetlenek. Dahlhaus akkor is élvonalbeli tudósnek bizonyult volna, ha csak könyveket ír. Általam olvasott rövidebb tanulmányai mintegy kiegészítik a köteteit, szorosan kapcsolódnak hozzájuk.

Milyen jellegű kötetekkel vált korának kimagaslóan jelentős tudósává? Legalább három műfajban alkotott maradandót. 1953-ban Josquin des Pres miséinek elemzésével szerzett doktori címet a göttingai egyetemen. Később is vállalkozott egyes művek részletes értelmezésére – például Schönberg op. 31-es zenekari variációiról 1968-ban vagy Richard Wagner zenedramáiról 1971-ben megjelent könyvében. E három munka egymástól merőben különböző időszakokkal foglalkozik. Hasonló hármasság Somfai László tevékenységében is kimutatható. *Joseph Haydn zongoraszonátái* (1979) című könyvét a *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* (1996) követte, és Liszt *Faust szimfóniájának alakváltásairól* is értekezett a *Ma-*

gyar Zene 1961-es évfolyamában, mintegy azt sugallva: nemcsak a hely-, de az időbeli földhözragadság (provincializmus) is elkerülendő. Nem szerencsés, ha a történeti vizsgálódó csak egyetlen korszakban van otthon. Az említett három munka szerzője 2014. október 6-án, a tiszteletére rendezett nemzetközi ülészenkon arra kérte a fiatalabbakat: próbáljanak ők is két lábon állni. Szerénysége nem feledtetheti, hogy 1968-ban ő jelentette meg az első – és máig egyetlen – magyar nyelvű könyvet Anton von Webern zenéjéről. Zenetudományunk másik kiemelkedő képviselője, Tallián Tibor is két különböző korszakban végzett alapkutatást: Bartókról írt könyvei mellett a XIX. századi magyar operajátszásnak adta rendkívül alapos elemzését, miközben Richard Wagner alkotásainak is nemzetközileg elismert szakértője.

Egészen más műfajt képviselnek Dahlhaus elméleti könyvei. Az *Elemzés és értékítélet* (1970) a művészet tanulmányozásának egyik legnehezebb kérdésével foglalkozik, bizonyítva, hogy az esztétikai ítélet történeti, azaz változó fogalom, utánzásról (Epigontum) a tizenkilencedik század előtt nem beszéltek, és ami a tizennyolcadik században régiesnek számított, azt a tizenkilencedikben „modern”-nek lehetett minősíteni. Nyilvánvaló példa Johann Sebastian Bach *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) kezdetű, „Actus tragicus” néven is emlegetett egyházi kantátája, melyet szerzője 1707-1708-ban, tehát huszonegy-huszonkét éves korában írt. „Es klang so alt und war doch so neu” – ahogyan Sachs éneklé a II. felvonásban. Magyar példára is lehetne gondolni. A görögül is verselő Ungvárnémeti Tóth László 1816-ban megjelent kötetét a maga korában klasszicizáló gyűjteményként tartották számon. Weöres Sándor óta eredetiségért becsüljük.

Dahlhaus másik elméletinek nevezhető könyve, *A zenetörténet alapjai* (*Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977) Gadamer hermeneutikájának olyan alkalmazását nyújtja, amely példát mutathatna irodalomárok számára, miként lehet hasznosítani egy társtudomány tanulságait, hogyan érvényesíthetők a hatás- és befogadástörténet szempontjai. Sajnos, nem ismerek olyan magyar munkát, amely fölhasználta volna e kiváló könyv eredményeit.

Nem felejtendő, hogy Dahlhaus korszakmonográfia megírására is vállalkozott. A tizenkilencedik századi zenéről 1980-ban megjelent áttekintése éles elmével körvonalaz bonyolult történeti folyamatokat. *Klasszikus és romantikus zeneesztétika* (1988) című könyve különösen tanulságos lehet a társművészetek történései számára, hiszen a műfajrendszer átalakulását annak a folyamatnak a jegyében körvonalazza, amelynek során a szerepkör (funkció) helyére az öntörvényűség (autonómia) eszménye került. *Az európai romantika a zenében* (1999-2008) című két hatalmas kötetből álló munkát már nem sikerült befejeznie, Norbert Miller társszerzőnek köszönhető, hogy teljes műként jelenhetett meg.

Noha a magyar zenetudósok munkáinak egy része jól ismert külföldi folyóiratokban és könyvkiadóknál jelenik meg, e szakterület hazai megbecsültsége meglehetősen alacsony. Bartha Dénes nyolcvankét éves korában, három évvel a halála előtt lett az MTA levelező tagja, Dobszay Lászlót pedig nem szavazta meg az I. Osztály.

Talán nem nagy túlzás megjegyezni, hogy irodalomtudományunk elsősorban a belső piachoz igazodik. Tény, hogy a magyar szakmájában nincs olyan irányadó nemzetközi folyóirat, mint a *Nature* vagy akár a *Language*. Tudtommal sem az amerikai *Yearbook of Comparative and General Literature*, sem a brit *Comparative Critical Studies* nem érhető el magyar könyvtárakban, és ha az *A Comparative History of Literatures in European Languages* vagy a *The Reception of British and Irish Authors in Europe* sorozatot ajánlom valamelyik doktori hallgató figyelmébe, azt a választ kapom: közgyűjteményeinkben legföljebb egy-egy kötet található meg, pedig mindkét vállalkozás a magyar kultúrával is foglalkozik, sőt magyar munkatársakat is foglalkoztat. Félve kockáztatom meg sejtésemet, hogy a magyar irodalmárok számottevő része nem olvas rendszeresen idegen nyelven. Szokás arra hivatkozni, hogy a magyar irodalmat ebben az országban lehet legalaposabban értelmezni, de kötve hiszem, hogy a huszonegyedik század elején érvényes ítéletek hozhatók más nyelvű irodalmak ismerete nélkül.

Természetesen igaz, hogy az irodalomtudomány korántsem annyira nemzetközi, mint a zenetudomány. Kevés az átjárás az úgynevezett nyugati filológia és a magyar irodalomtörténet-írás között. Ritka az olyan kivétel, mint Dávidházi Péter, aki Shakespeare-ről éppúgy jelentetett meg könyvet, mint Arany Jánosról vagy Toldy Ferencről, Kovács Árpád, aki elsősorban Puskin, Gogol és Dosztojevszkij műveinek szakértője, de vállalkozott Kosztolányi, József Attila és Kovács András Ferenc verseinek értelmezésére is, Kállay Géza, aki Shakespeare-nek és Wittgenstein-nek éppúgy avatott olvasója, mint Kosztolányi Dezsőnek, vagy Bónus Tibor, aki Kosztolányi regényein kívül Proust nagy művének is szakszerű olvasója. Egykor úgy véltem, a magyar irodalom értése igényli, hogy valamely másik irodalomról is legyen szerves képünk. Nem pusztán azért távolodtam el ettől az ábrándtól, mert már nem tudom, mi is minősülhet szerves képnek, hanem azért, mert látom, mennyire más távlatot jelent az angol, a francia, a német, az orosz, a lengyel, spanyol vagy kínai irodalom ismerete. Vannak, akik úgy gondolják: minden irodalom, így a magyar is felfogható önelvű létezőként. Balassi Bálint vagy Széchenyi István korában sem volt ez lehetséges. Aki a huszonegyedik század elején képvisel ilyen véleményt, nemzetietlenség emlegetésével teljes bezárkózásra törekszik.

Való igaz, hogy Petelei István elbeszéléseiről, de még Tandori Dezső költészetéről is nehéz értekezni idegen nyelvű folyóiratban. A magyarországi folyóiratoknak nincs rangsora. Okvetlenül nagyobb tudományos értéke van-e egy közleménynek, amely az *Irodalomtörténetben* és nem az *Alföldben* olvasható? Nem hiszem.

Tagadhatatlan, hogy az irodalomtudomány némely összetevői nem igénylik egységes könyv megírását. A bírálat (kritika) a múltban sem tette szükségessé monográfia létrehozását. Péterfy Jenő kiváló irodalmi és zenei bírálatokat írt a kései tizenkilencedik században. Lehet, öntörvényűbb szellem volt a többszáz lapos köteteket kiadó Beöthy Zsoltnál, noha könyve csak halála után jelent meg, amikor válogatásokat készítettek bírátaiból.

Tudunk-e felsorolni ugyanannyi nagy novellistát, mint ahány nagy regényírot tartunk számon? Hasonló terjedelmi szempont

természetesen nem érvényesíthető a tudományban, de vannak, akik úgy gondolják, az irodalomról értekezés nem állítható szembe magával az irodalommal, sőt esetleg nem is különíthető el tőle, annak részeként fogható fel.

1984-ben kiadott, *Critique de la Critique* című könyvében Tzvetan Todorov számba vette az irodalomtudománynak olyan huszadik századi teljesítményeit, amelyek döntően hatottak saját szemléletének kialakulására. Szinte kizárólag könyvekre hivatkozott. Az ő jegyzékét némileg módosítva és újabb munkákkal kiegészítve úgy gondolom, hogy a nemzetközi tudományra is figyelő magyar irodalmár nehezen teheti meg, hogy ne használtsa olyan munkák szempontjait, mint Propp *A mese morfológiája* (1928), Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* (1929), Richards *Gyakorlati kritika* (1929), Ingarden *Az irodalmi műalkotás* (1931), Northrop Frye *A kritika anatómiája* (1957), Gadamer *Igazság és módszer* (1960), Goodman *Languages of Art* (1968), Jauß *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), Genette *Figures III* (1972), Ricoeur *Az élő metafora* (1975), Iser *Der Akt des Lesens* (1976), Koselleck *Elmúlt jövő* (1979), Kittler *Gramofon, film, írógép* (1986) vagy Luhmann *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) című könyve. E jegyzék természetesen változtatható. A lényeg az, hogy csupa megtervezett, végigkomponált könyvre vonatkozik. Hozzájuk képest lényegesen kevesebb az olyan nagy kisugárzású kötet, amely közelebb áll tanulmánygyűjteményhez, mint például az „új kritikus” Cleanth Brooks verselemzés-sorozata, a *The Well Wrought Urn* (1947), Tzvetan Todorov kissé megtevesztő című, jórészt előadásokat egymáshoz illesztő munkája, *A próza poétikája* (1971) vagy Derrida négy cikkből átalakított kötete, a *La dissemination* (1972). Tagadhatatlan, hogy eredetileg folyóiratban közölt eszmefuttatások is komoly jelentőségre tettek szert, de ezek száma lényegesen csekélyebb. Barthes eszszéistának tekintette magát, Paul de Man Yeatsről készített doktori értekezését leszámítva nem írt könyvet. A magyar irodalomtudomány fejlettségét bizonyítja, hogy egyikükről Angyalosi Gergely 1996-ban, másikukról Kulcsár-Szabó Zoltán 2007-ben önálló könyvet adott ki. A magyar irodalomtudománynak fia-

talon elhunyt képviselője, Bonyhai Gábor csak egy inkább függetlennek, mint könyvnek tekinthető hosszabb értekezést írt Thomas Mann *A kiválasztott* című rövid regényéről, munkásságának súlyát legalábbis részben rövidebb tanulmányai adják. Roman Jakobson leghíresebb munkája, Baudelaire *Les Chats* című szonettjének Claude Lévi-Strauss ötleteit hasznosító strukturalista elemzése, illetve Michael Riffaterre olvasó központú ellen-értelmezése a *L'Homme*, illetve a *Yale French Studies* hasábjain jelent meg 1962-ben, majd négy évvel később. Utólag természetesen mindkettő bekerült a szerző egy-egy gyűjteményes kötetébe.

A tudományos munkákra is erősen hat a piacélesség. Minden magyar irodalomtörténet közül Szerb Antalnak először 1934-ben megjelent munkája érte meg a legtöbb kiadást, részben írásmódja miatt, részint azért, mert célulvűen előrehaladó folyamat hatását tudja kelteni. Talán kényes kérdés, de legalábbis érintem, hogy a piaci érték nem okvetlenül azonos a tudományos érdemmel. Ahogy regények, versek és drámák föl- és leértékelődhetnek, ugyanez vonatkozik tudományos munkákra. Thienemann Tivadar fő műve, az *Irodalomtörténeti alapfogalmak* eredetileg az általa szerkesztett *Minerva* hasábjain jelent meg 1927 és 1930 között. Mai szemmel a huszadik század magyar irodalomtudományának egyik legmaradandóbb teljesítménye. Évtizedekkel ezelőtt ezt még csak kevesen láttuk így. Utóéletére rányomta bélyegét a politika, mely Magyarországon és másutt is hozzájárult a monográfia hitelének csökkenéséhez.

Hogyan vélekednek jelenleg a magyar irodalmárok a nagy összefoglaló munkákról? Így hangzanak egy 1977-ben született pályatársam által írt, 2014-ben folyóiratban megjelent tanulmányának az első mondatai: „Nem olyan időket élünk, melyek kifejezetten kedveznének a monográfiák vagy egyáltalán bármilyen nagyobb lélegzetű tudományos munka megszületésének. Több száz oldalon feldolgozni egy-egy személyiség vagy korszak történetét sok-sok kutatómunkát és legalább viszonylagos nyugalmat igényel. Márpedig nem élünk nyugodt időket” (Deczki 2014, 314). Hozzátenném, értekezletek, bizottsági ülések és az ügyintézés sok időt vesznek igénybe, s a piacon jelenlét azt követeli

meg, hogy alkalmi kéréseknek tegyünk eleget, például évfordulós ülésszakokon vegyünk részt, vagy pályatársainkat köszöntő kiadványba készítsünk korlátozott terjedelmű szöveget. A nemzetközi ülések többségén húsz perces előadásokra van lehetőség; ami egyfelől jelenlét, másrészt könnyen vezethet szétforgácso-lódáshoz. Ahogyan Esterházy Péter írta: „Alkalmazkodni kell, hogy lehess. Hogy te te lehess. De az alkalmazkodás önfeladás is egyben. Túl kell élni, de nekem kell túlélni. Vannak tehát határok. És ki mondja meg, hol vannak ezek?” (Esterházy 2006, 130). A pályázati rendszert nem a bölcsészet igényeinek figyelembe vételével tervezték meg, így az nem segíti, inkább gátolja a nagyobb szabású egyéni teljesítmény létrehozását. Az irodalomtudományban olyan kézikönyv is nehezen jöhet létre, mint a Pléh Csaba és Lukács Ágnes szerkesztette, három nemzedékhez tartozó huszonnégy szerző által tíz évi erőfeszítéssel létrehozott *Pszicholingvisztika*, mert irodalmáraink éppoly megosztottak, mint a magyar értelmiség, és a politika más értékrend alapján, de ugyanolyan mértékben van hatással a tudományos munkára, mint ahogyan 1989 előtt igyekezett alakítani azt.

Durva egyszerűsítéssel, háromféle monográfia létezik az irodalomtudományban. Valamely szerzővel foglalkozó munka esetében két kérdés vehető fel: egyszerre tárgyalhatók-e a művek az életrajzzal és egységnek tekinthető-e az életmű. Papp Ferenc 1922-23-ban megjelent két kötete Kemény Zsigmondról az életrajzi monográfia pozitívista hagyományát képviseli. Műértelmezései elavultak, de vonatkoztat olyan forrásokra, melyek azóta már sajnálatosan nem állnak rendelkezésre. Ellenpéldaként említhető Horváth János 1922-ben kiadott könyve, a *Petőfi Sándor*, melynek föltétlen érdeme, hogy maguknak a műveknek az értelmezésére szorítkozik. 1961-ben Pándi Pál kiváló elődjének a költői szerepjátszásra vonatkozó nézeteit próbálta cáfolni. Munkája nemcsak azért fogyatékos, mert mindössze 1844 végéig követi a költő tevékenységét, hanem azért is, mert nincs szaknyelve a műértelmezéshez. Az életrajz nem pótolja a műértelmezést, de nélkülözhetetlen. Éppen ezért sajnálatos, hogy egy sor jelentős írónknak nem készült életrajza.

Egy rossz korban eltérő képzettségű és ízlésű irodalmárok is hasonlóan érvénytelen ítéleteket fogalmazhatnak meg. Szilágyi Zsófia 2014-ben megjelent, életrajzot sem mellőző könyve Móricz Zsigmondról kimutatja, hogy a Magyar Tudományos Akadémia franciás műveltségű – Borisz fedőnéven állambiztonsági ügynökként is tevékenykedő – tagja, Nagy Péter 1953-ban, majd változtatásokkal 1962-ben és 1975-ben kiadott könyve milyen lényeges vonatkozásokban hasonlít a népi írók értékrendjét valló Czine Mihály 1979-ben megjelent munkájához.

1963-ban Sötér István *Nemzet és haladás* című könyve lényegében féltette az 1849 és 1867 közötti magyar irodalomnak azt az értelmezését, amely 1948 és 1956 között irányadónak számított. Eötvös József, Arany János, Kemény Zsigmond és Madách Imre tevékenységének újraértékelése szöges ellentétben állt Lukács György és körének felfogásával. Hasonló korszakmonográfia sajnálatosan kevés akad. *A magyar sajtó története* a Kosáry Domokos és Németh G. Béla szerkesztette, 1848 és 1867 közötti időszakot tárgyaló, 1985-ben megjelent két kötet, a magyar kritika története a Németh G. Béla által a pozitivizmusról írt, 1981-ben kiadott munka óta lényegében ugyanúgy félbemaradt, ahogy a *Magyarország története*. Lehet arra hivatkozni, hogy hibás elgondolású sorozatot nem lehet folytatni, de másfelől az is igaz, hogy nehéz foglalkozni huszadik századi irodalommal, ha keveset tudunk e korszak sajtójáról. Nem sok történész mutat hajlandóságot az együttműködésre irodalmárokkal, mi irodalmárok pedig szinte egyáltalán nem olvassuk történész pályatársaink munkáit. Nem ugyanazt a nyelvet beszéljük. 2008-ban megjelent szakszerű történeti munkában olvasható, hogy *A Holnap* című 1908-ban megjelent kiadvány „avantgárd irodalmi antológia” (Bihari 2008, 27), holott a tekintélyes nemzetközi szakirodalom egyöntetűen Marinetti 1909-ben közreadott futurista kiáltványától számítja a szóban forgó mozgalom kezdetét, és nemcsak Dutka Ákos, Emőd Tamás vagy Miklós Jutka, de Ady ekkori verseinek sincs köze az avant-garde-hoz, Babits pedig kezdetről fogva elutasította azt. Természetesen kiváló történészeink közül bárki hasonló tévedéseket találhat a mi munkáinkban. Ége-

tően szükséges volna a két világháború közötti időszak irodalmának összefoglaló értelmezése, ám erre a közmegegyezés hiánya miatt nincs kilátás. Ezért nyílik lehetőség műkedvelőknek is arra, hogy hatással legyenek a Nemzeti Alaptantervre. A társművészetek szakértőivel is hézagos a kapcsolat, holott az irodalomtörténet sokat tanulhatna a képzőművészetek, a zene vagy akár a mozgókép szakértőitől. Jan Assmann zenei értelmezésre is vállalkozott *A varázsfuvoláról* írt munkájában, Pierre Boulez könyvet írt Paul Klee festészetéről. Alig akad hasonló példa a magyar tudományban.

Szerencsésebb a helyzet a műfajokkal foglalkozó monográfiák területén. Lukács György korai munkái közül *A regény elmélete* történelembölcseleti fejtegetés, az 1936-37-ben Moszkvában készült *A történelmi regény* viszont irodalomtörténeti szempontból elavult, amennyiben Sir Walter Scottot a műfaj létrehozójaként szerepelteti, nem számolva azzal, hogy a történelmi regény a XVII. századi Franciaországban alakult ki, s maga Scott is francia elődeinek munkáiból merített. Már az újabb nemzetközi szakirodalom figyelembe vételével készültek a legutóbbi évtizedben megjelent vállalkozások: Philippe Lejeune könyveinek ösztönzésére Dobos István munkája, *Az én színrevétele* (2005) a huszadik századi magyar önéletírás átfogó mérlegelését adja, Hansági Ágnes pedig a közegek (médiák) távlatából, német szakirodalomra támaszkodva vizsgálja a magyar tárcaregény kialakulását 2014-ben kiadott monográfiájában.

Van-e szükség ilyen több száz lapos könyvekre? Megítélésem szerint a válasz csakis igen lehet. A jelenkorban természetesen számolni kell azzal, hogy némely munkát célszerűbb hálózati alakban létrehozni. Különösen érvényes lehet ez kritikai kiadások esetében. Kosztolányi Dezső műveinek kritikai kiadásából eddig tizenegy kötet jelent meg, és e sorozat állandóan szaporodik, noha valószínű, hogy némely része nem kerül forgalomba nyomtatott alakban.

A számítógépek a folyóiratbeli tanulmányok írásmódját is megváltoztatták, sőt előidéztek a hálózati folyóiratok megjelenését, amelyek akár ki is szoríthatják nyomtatott változataikat.

A hálózati kiadásnak több előnye is van. Közülük talán az a legnyilvánvalóbb, hogy nincs végleges szöveg. Kivételt a pdf alakú hálózati folyóiratok képeznek. Az *Oxford English Dictionary* már nem jelenik meg papíron, így háromhavonta korszerűsíthetik. Az állandó változtathatóság lehetősége arra emlékeztet, hogy a megismerés lezáratlan folyamat. Az irodalomtudományban nincsenek végleges ítéletek. Hálózati formában sokkal hi-telesebb képet lehet adni szövegváltozatokról, mint nyomtatott könyv alakjában. A számítógép azt is lehetővé teszi, hogy a szöveg úgy jelenjék meg, mint hypertext – ezt a szakszót az amerikai Ted Nelson vezette be 1963-ban. A vonalszerűséget a többközpontúság váltja fel, lehetőséget adva arra, hogy különböző szövegek, sőt akár különböző közegek (pl. kép, hang) kapcsolódjanak egymáshoz. Folyamatban levő kritikai kiadások esetében így komoly tudományos eredményeket lehet elérni. Különösen olyan esetben, ahol sok a szövegváltozat vagy jelentős szerepet játszik a szövegközöttség (intertextualitás). Rabelais-tól, Shakespeare-től és Sterne-től Proustig, Joyce-ig, Kosztolányiig, Borgesig, Arno Schmidtig és Esterházy Péterig sok szerző műveire lehet gondolni.

Mi lehet a nyomtatott betű jövője? Nem tudok jósolni. Való igaz, hogy egyes észak-amerikai könyvtárak eladják, illetve megsemmisítik az olyan kiadványokat, amelyeket régóta nem kölcsönöztek. Az ELTE egyik tanszéki könyvtárában is kiselejtezték egy olyan jelentős könyvet, amelyet évtizedekkel ezelőtt olvastam. Másfelől viszont olyan kiváló írók, mint például Thomas Pynchon vagy William H. Gass, továbbra is vaskos köteteket jelentetnek meg abban az országban, ahol a legelterjedtebb a számítógépes kultúra, és egyre több villanykönyv jelenik meg, így ezek a regények is megvásárolhatók „kindle e-book” alakjában. Ugyanez régebbi tudományos munkák esetében egyelőre sokkal kevésbé elterjedt. A papír sem örökéletű, de hihetőleg hosszabb ideig marad fenn, mint a hálózati szöveg, azért is, mert az adathordozók változnak. Az irodalom létezési módja elválaszthatatlan az olyan megőrzéstől, amelyet föltehetően a nyomtatott könyv és a digitalizálás együtt tud biztosítani.

HIVATKOZÁSOK

- Bihari Péter (2008) *Lövészárkok a hátországban: Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarorszáján*. Budapest: Napvilág.
- Deczki Sarolta (2014) „Egy kiismerhetetlen életmű – Havasréti József: Szerb Antal”, *Literatura*, 11: 304-311.
- Esterházy Péter (2006) *Utazás a tizenhatos mélyére*. Budapest: Magvető.

Utánzás, paródia, travesztia

„Az élet könyörtelen pasticcio, egyszerre paródia, travesztia és valóság” (Thielemann 2012, 257). Wagner kiváló értelmezőjének *A nürnbergi mesterdalnokokra* vonatkozó állítása azt sejteti, hogy a travesztia szó jelentéskörét nem könnyű meghatározni. Egyik szakszótárunk szerint az olasz travestere (átöltöztetni) igéből származó kifejezést „a paródiával rokon komikus műfaj” megjelölésére használjuk. Ez a forrás Csokonai *Békaegérharc*, Petőfi *A helység kalapácsa* és Arany János *A nagyidai cigányok* című alkotására, vagyis három verses költeményre hivatkozik (Bárdos – Szabó – Vasy 1996, 476).

Annyi bizonyos, hogy a paródia sokkal régebben bevezetett fogalom. Szakirodalma és használati köre is sokkal terjedelmesebb. A zenére is vonatkoztatható – Mahler *I. szimfóniájának* 45. üteme fölé ezt írta: „Mit Parodie”. Az *Alice’s Adventures in Wonderland* V. fejezetében a címszereplő öntudatlanul Robert Southey *You Are Old, Father William* kezdetű versének paródiáját szavalja el, az *Évike Csodaországban* megfelelő részében Kosztolányi a *Családi kör* torzképét adja. Ez a példa arra emlékeztet, hogy a paródia az irodalomban sokszor nyelvhez kötött. Kosztolányi helyesen döntött, amikor fölismerte: a szóban forgó részlet föltételezi a kifordított vers ismeretét. Színművek esetében egyazon műben előfordulhat egy szöveg és helyzet paródiája: *A varázsfuvolában* például Papageno öngyilkossági kísérlete Pamináénak nevetséges változata. A paródia a mozi történetében is viszonylag korán megjelent: Méliès alkotásai közül az *Utazás a holdba* (1902) Verne *De la terre à la lune* (1865) című könyvének mulatságos torzképe, Buster Keaton *Go West* (1925) című alkotása egyszer-

re gúnyolta ki John Ford vadnyugati (western) némafilmjeit és a Chaplin által megjelenített csavargót.

A paródia általánosabb elfogadottságával is magyarázható, hogy az irodalmi szakkifejezéseknek egyik széles körben használt angol nyelvű szótára a „travesty” esetében azonnal a „burlesque”-hez irányítja olvasóit, amelynek meghatározásakor a travesztia szó egyetlenegyszer, Paul Scarron (1610-1660) műve, az 1648 és 1652 között megjelent *Le Virgile travesti* említések fordul elő, míg a paródia mibenlétéről hosszabb szöveg tudósít (Cuddon 1991, 1002, 1008, 682-684). Bő hat évtizeddel ezelőtt egy jelentős német irodalmár, a groteszkről írott könyv szerzője által szerkesztett kézikönyv a következő módon igyekezett elhatárolni a két fogalmat: „A paródia meghagyja a kigúnyolt költemény formáját, de megváltoztatja a tartalmát, amely így azután nem illik a formához; a travesztia meghagyja a tartalmát, de más, hozzá nem illő formát ad neki” (Kayser 1961, 1: 173-174). A huszonegyedik század elején, már a strukturalizmus utáni irányzatok szellemében, Ingeborg Hoesterey a következő szavak jelentéskörének részleges átfedését állította: adaptáció, barkácsolás („bricolage”), capriccio, cento, collage, hamisítvány (contrefaçon, Kontrafaktur), farrago, utánzás, összevágás („montage”), palimpszesztus, paródia, plágium, újra fölhasználás (recycling), refiguráció, simulacrum, travesztia (Hoesterey 2001, 10-15). Ezt a jegyzéket olyan további fogalmakkal egészíthetném ki, mint másolat, szövegközöttség, apokrif, groteszk, burleszk, bohózat, menipposzi satíra.

A strukturalista Gérard Genette lényegében alaktani ismérvek alapján osztályozott. Nemes témájú (sujet) és stílusú alkotásokként szerepeltette a magas műfajokat, vagyis az eposzt és a tragédiát, nemes témájú, de alantas („vulgaire”) stílusú műveként a burleszk travesztiákat, alantas téma és nemes stílus együttes jelenlétét paródiának, ezen belül szigorú értelemben vett paródiának és heroikomikus pastiche-nak minősítette, végül téma és stílus vonatkozásában egyaránt alantas megjelöléssel illette a vígjátékot és a komikus elbeszélést. Szatirikus szerepkört tulajdonított a szigorú értelemben vett paródiának, a travesztiának

és a szatirikus pastiche-nak, míg magát a pastiche-t nem tekintette szatirikusnak, mondván, hogy „a szigorú értelemben vett paródia és a travesztia átalakítja a szöveget, a pastiche viszont stílusutáncot”. További különbségtevéshez folyamodva nem szatirikus szerepkörrel társította az átalakítással létrehozott paródiát és az utánzó pastiche-t, szemben a szatirikus szerepkörű traverzív átalakítással és az utánzó torzképpel („charge”) (Genette 1982, 30, 32-33, 36).

Genette köztudottan a francia retorikai hagyományra, elsősorban Fontanier-ra támaszkodva, az utánzást az alakzatok, a pastiche-t a műfajok szintjén határozta meg. Szerinte „a burleszk travesztia szöveget, a vígeposz („héroi-comique”) műfaját helyezi át” másik hangnembe (Genette 1982, 156). Felosztása annyiban sebezhető, amennyiben téma („sujet”) és írásmód („style”) végső soron alighanem klasszicista szembeállításán alapszik. Figyelemre méltó ellenben az a megfigyelése, hogy az is lehetőséget ad travesztiára, amit „függelék”-nek („supplément”) nevezett, és úgy határozott meg, mint átírást („transposition”) „folytatás alakjában” (Genette 1982, 428). Talán ilyen műként fogható fel a *Szindbád hazamegy* és mindenképpen a *Béke Ithakában*. A trójai háború a görög költemények szerint a legszebb nő miatt tört ki. Márai regényében e csodálatos teremtményről a következőket olvashatjuk: „Az öregasszony rizsporos és festékes arcának ezer ránca az árulkodó kegyetlen fényben kevésbé illett a rőt-szín vendéghajhoz és a rikító leplekhez, melyeket viselt. Hervatag nyakán hármas sorban ékkövekkel megtűzdelt, vastag aranyláncok lógtak. Száját és kézkörmeit, de még a szandálból előkandikáló lábkörmeit is vörösre festette. Lassan indult felénk. Szemlátomást a köszvény kínozza és még így, sétabotra támaszkodva is, nehezeére esett a járás. [...] Válla, lepittyedt alsó ajka remegett és kimutatta hiányos fogazatát. Mikor az érzelmes gyöngeség rohama elmúlt, rizsporról kente be orrát” (Márai 1952, 237, 239).

Az alaktani megközelítést inkább kiegészíti, mint módosítja az a tény, hogy egy mű csakis olyan olvasó számára lehet travesztia, aki ismeri a mintát. Az *Ítélet Canudosban* című kisregényt csakis olyan befogadó értelmezheti travesztiaként, aki olvasta a bra-

zil Euclides da Cunha *Os Sertões* című 1902-ben megjelent könyvét. Ezt a művet 2010-ben *Canudos ösvényein* címmel magyarul is kiadták, Szabó Ádám fordításában. Márai a *Rebellion in the Backlands* címmel, a University of Chicago Press által 1944-ben közreadott angol változatból ismerte meg, 1958-ban. Az viszont már az alaktani megközelítés korlátaira figyelmeztet, hogy ugyanaz a műalkotás olykor egyaránt felfogható travesztiaként és más módon. Edward Said zenei példával igyekezett ezt bizonyítani. A *rózsalovag* első felvonásában felhangzó olasz áriát sokan travesztiaként hallják. Hozzáértő fölismerheti, hogy „harmóniai kiindulópontként („anchor”) szolgál a végső kánon formájú (szintén Gesz dúr hangnemű) hármashoz, amely feloldja a feszültséget a tábornagynénak a fiatalabb Octavian iránt érzett szerelme, Octaviannak a tábornagynéval szemben tanúsított hűsége („loyalty”) és Sophie iránti szerelme között” (Said 2006, 40). Más szóval, előfordulhat, hogy egy részletet önmagában véve travesztiának vélünk, ám a teljes mű összefüggésében nem annak bizonyul.

Genette munkájának föltétlen érdeme, hogy cáfolja azt a föltevést, hogy rend és zűrzavar (káosz), megtervezettség és véletlen ellentétét meg lehet feleltetni modern és posztmodern viszonyának – ahogyan azt Hoesterey említett könyve is sugallja. A *Le Virgile travesti*-ről Genette azt állította, hogy olyan írásmódot képvisel, amelyet „a klasszikus ókor és a középkor szemlátómást nem ismert”, tehát „a barokk kor hiteles újításai” közé tartozik (Genette 1982, 64). Lehet, hogy valóban Scarron tekinthető a mai értelemben vett travesztia megteremtőjének. Noha Jean-Baptiste Lalli már 1633-ban közölt egy *Eneide travestita* című alkotást, a szakirodalom szerint „nincs kétségtelen bizonyíték arra, hogy Scarron olvasta volna”, másfelől – és ez a lényeg – Lalli szövege „egyáltalán nem leértékelő”, vagyis nála az „átöltötetés” még nem jelent kifordítást. Az ő művével ellentétben a *Le Virgile travesti* kétértelmű: „mintájával szemben tiszteletlen fantázia, ám egyszersmind a maga módján hódolat a legelső költőnek” (Scarron 1988, 10, 1).

E kettősségre vezethető vissza, hogy Scarron műve egyrészt

divatot csinált, másfelől heves ellenkezést váltott ki. A *Le Virgile travesti* V. könyvét bevezető, levélszerű prózai bevezetés arra utal, hogy némelyeket taszít „tous ces travestissements de livres” (Scarron 1988, 383). Boileau az 1669 és 1674 között írt *L’Art poétique* első énekében szigorúan megrója a burleszk művelőit, akiknél Apolló vásári szemfényvesztőként jelent meg: „Apollon travesti devint un Tabarin” (Boileau 1835, 243). A *Le Virgile travesti* népszerűsége is bizonyítható. Marivaux 1714-15-ben készítette *Le Télémaque travesti* című regényét, amely azután 1736-ban jelent meg. Előszavát a következő szavakkal indította: „Nem tudom, miként fogadja majd a közönség [...], hiszen ismeretes, hogy Scarron úr utolérhetetlen az ilyen jellegű művek létrehozásában” (Marivaux 1972, 96).

A *Le Virgile travesti* olyan átírás, amely egyrészt egyik nyelvről másikra ülteti át az *Aeneis* szövegét, másrészt bővítéssel értelmez, Vergilius 5761 latin szavát 20 916 franciává alakítja. Az eposz travesztiája Scarron számára előkészület volt a regényíráshoz. Írásmódjának jellegzetességeit: a közönséges, hangsúlyozottan mesterkéltné, sőt modoros, régies vagy éppen nagyon is újszerű szóhasználatot, nyelvi játékot, hirtelen hangnemváltást, gúnyos közbevetést, félbeszakított mondatot, rendellenes szórendet áttemelte az új műfajba. A *Le Roman comique* – melynek első része 1651-ben, a második 1657-ben került a nyilvánosság elé, harmadik része pedig nem készült el – a korban divatos érzelmes regényeknek travesztiája, amelyből azután Théophile Gautier újabb travesztiát hozott létre. Az 1863-ban megjelent *Le Capitaine Fracasse* arról győzi meg olvasóját, hogy Scarron regénye kiváló.

Mennyi csodálatot, illetve gúnyt vált ki valamely írásmód utánzata? Az *Esti* befogadója alighanem szintén inkább az előbbi érzékelheti. A szakirodalom ismer „szelíd travesztiát” („sweet travesty”), amely „esztétikailag inkább fölemeli („enhances”) a mintáját, ahelyett, hogy lebecsülné a színvonalát” (Craig 1970, 46). Wieland *Oberon* című tizenkét énekes költeményét sorolja ide, melynek XIII-XIV. század fordulóján készült mintájából a német szerző csak egy részlet prózai átültetését ismerte. A hangsúly megváltozása lényeges: a francia költeményben a lo-

vag, a németben viszont a tündérkirály a főszereplő. Oberon mintegy a sors, a tekintély és/vagy a lelkiismeret szerepét játssza. Hüon „alárendelése csapást mér a lovagi eszmény tiszteletére” (Craig 1980, 48). „Az olvasóhoz” intézett rövid előszó Shakespeare-re, sőt Chaucer *Canterbury Tales* sorozatából *A kereskedő meséjére* is hivatkozik (Wieland é. n., 3), vagyis a költő a lovagi történet hitelének érvénytelenítéséhez olyan angol színmű többértelműségét is fölhasználta, amely maga is travesztia.

Létezik az *Oberon*nak olyan forrása is, amelyről nem tesz említést az előszó. 1704 körül Pope *Január és május* címmel átirta Chaucer költeményét. Ez az 1709-ben kiadott szöveg maga is olvasható travesztiaként. Scarron-nal ellentétben Pope kihagyásokkal fordította ki mintáját. A szó eredeti jelentésének szellemében átöltöztette az isteneket. Chaucer Plutóról és Proserpináról írt, Pope „törpe-királynak” („pigmy-king”) és „kicsike tündérkirálynőnek” („little fairy-queen”) nevezi a két szereplőt – ez utóbbi megjelöléssel alighanem arra is céloz, hogy az ő művének szereplője Spenser hősnőjének lefokozott változataként is értelmezhető. Pope címe kiemeli azt, ami Chaucer-nél csak keret szerepét játszó történet. Tizenhét éves lány hatvanöt éves férfihoz megy feleségül, majd másnál keres kielégülést. Nincs kizárva, a német szerző az össze nem illő párok oly sok képi megjelenítéséből is meríthetett ösztönzést Gangolf és Rosette történetének átirásához. A három pár: Oberon és Titania, Gangolf és Rosette, Hüon és Rezia sorsát bonyolult kölcsönhatássá alakította át. Ki a véték és a bűnhődés? Ezekre a kérdésekre nincs egyértelmű válasz. Az *Oberon* bizonyítja, hogy a travesztia olykor több mű együtt olvasásának olyan eredménye, mely többértelmű hatást tesz befogadójára.

Wieland a travesztia sokféle változatát teremtette meg. Egyik gyűjteménye, a *Comische Erzählungen* az ókori mitológia kicsúfolása. Az *Aurora und Cefalus* például Ovidius *Átváltozások* című munkájából a VII. könyv átköltése, Ariosto és La Fontaine „közreműködésével”. A francia költő nevét Wieland föl is tűntette a szövegben. Később azután a Grál legenda travesztiáját alkotta meg a *Das Sommermärchen*-ben (1777). Más travesztiái

olyan elem köré szerveződtek, amely idegen a mintául szolgáló szöveg műfajától. Példaként egy régi nápolyi mese kifordítása, a *Pervonte oder die Wünsche* (1779) említhető. Címszereplője árnyas helyet teremt három tündérnek, hogy azokat ne érje a nap. Jutalmul azok teljesítik egy kívánságát. Pervontét a gögös Vastola hercegnő egyszer nevetségessé tette a nyilvánosság előtt. A férfi ezért azt kívánja, hogy a hercegnő essék teherbe tőle. A gyanútlan Vastola lány ikreket szül. Másféle kifordítás érzékelhető a *Der Stein der Weisen* (1786) című prózában írt történetben, amely Cornwall uralkodóját, a Tristan történetéből ismert Marke királyt kifejezetten előnytelen színben tünteti föl. Ismét más megoldás jellemzi a *Das Wintermärchen* (1770) című verses elbeszélést, amely az *Ezeregyék* „A halász és a szellem”, illetve „A fekete sziget királya” címmel ismert meséjének együttes travesztiája. A benne szereplő szultán alakját joggal nevezték „nagyszerű jellemtorzítás”-nak (Craig 1970, 94). Ezúttal a kifordítás legnyilvánvalóbb jele a szerencsés kimenetel visszavétele. Ahogy Scarron-t a francia, úgy Wielandot a német irodalomban szokás a travesztia megteremtőjének vélni, hivatkozva az idézetek sokféleségére. A kérdés az, vajon Rabelais, Cervantes, Sterne, E. T. A. Hoffmann, Immermann, Fontane, Raabe vagy Thomas Mann regényeinek idézetei nem kínálhatnak-e kiindulópontot hasonló megközelítésre.

Annyi bizonyos, hogy a travesztia a regény változásainak egyik mozgatóereje. Cervantes a lovagregényeket csúfolja ki, Fielding Richardson, Sterne Fieldinget, Jane Austen Mrs. Radcliffe-et, Thomas Mann Goethét, Joyce az *Odüsszeiát*. Az eredmény nem mindig tekinthető szükségszerűen előrelépésnek. Richardson tud valamit, ami Fielding látókörén kívül esik: a *Clarissa* előre vetíti a belső cselekmény hangsúlyozását, Fielding viszont lényegében hű marad a klasszicista költészettanhoz. Catherine Morland Jane Austen *Northanger apátság* (1818) című regényében a *Udolpho titokzatosságai* (1794) hatására rejtélyeket és borzalmakat társít azzal az épülettel, amelyben szíve választottjának családja látja őt vendégül. Thomas Love Peacock *Lidérc apátság* (1818) című menipposzi satírja a romantikára is kiterjesztette a travesztiát.

Sythrop alakja Shelley, Flosky-é Coleridge, Cypress-é Byron írásmódjának gúnyolására szolgál. A csúffá tett leértékelése mindazonáltal nem bizonyult maradéktalannak. Emily Brontë fő műve sokat köszönhet a gótikus regény örökségének.

A pozitívizmus hatásával is összefüggésbe hozhatók Walter Scott alkotásainak travesztiái. 1883-ban Mark Twain egyenesen azt állította, hogy az *Ivanhoe* ösztönözte az Egyesült Államok déli ültetvényeseit „a rang és kaszt iránti tisztelet”-re, mely azután szerepet játszott a polgárháborúban (Twain 1982, 500-501). Ebből a távlatból készült a középkornak az a kifordítása a *Huckleberry Finn kalandjai* XIII. fejezetében, amely úgy jelenik meg, mint élet a Walter Scott nevű hajóroncson. A XIX. fejezetben azután egy öregember azt állítja magáról, hogy ő „a néhai Dauphin”, „Looy the Servernteen, son of Looy the Sixteen and Marry Antonette” (Twain 1954, 291). Fiatal társa a Duke of Bridgewater címmel ruházza föl magát. Ezután a *Waverley* travesztiája következik.

Az ellenhatás a pozitívizmusra és a naturalizmusra nagyon kedvezett a travesztia elterjedésének. Aubrey Beardsley – kinek egyik képe ösztönözte Adyt a *Lédával a bálban* megírására, s kitől Babits tizenegy rajzot közölt *Az európai irodalom történetében* – 1894 és 1896 között írta *Under the Hill* című, nyolc képpel társított elbeszélő művét. Korai halála miatt nem tudta befejezni. A történetmondást levélszerű ajánlás vezeti be. A címzett egy bíboros, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy a szöveg csúfot úz a műfajból, hiszen nagyon sikamlós szöveg követi. Wagner műve, a *Tannhäuser* szolgált mintául, de Beardsley a német szerző más alkotásaira is támaszkodott. Az angol műben Venusnak Titurel a karmestere, aki Wagnernél Parsifal apjaként szerepel. A VII. fejezet szerint Tannhäuser rokokó szobában, lefekvéskor *A Rajna kincse* partitúráját viszi ágyába. Különösen kedveli a tetralógia előestéjének kezdetét, „amely mintha egyenesen a Rajna sarából emelkednék ki”. „Ragyogó vígjáték”-ként (Beardsley 1966, 55) írja át Wagner szövegét – emlékeztetve arra, hogy a travesztia gyakran a fennköltnek alantassá alakítását jelenti – a harmadik jelenetből kiindulva, melyben Loge ravaszul fogságba ejti Alberichet, mondván: hatalmas szörnnyé tudott átváltozni, de apró béka alakját bajo-

san képes fölvenni. Az egyik kép a félistent jeleníti meg, amint hízeleg a nibelungnak.

Beardsley kortársa, Proust köztudottan travesztia jellegű írásokkal kezdte pályafutását. Visszatekintve, 1919-ben, Ramón Fernandezhez írt levelében így jellemezte korai vonzódását mások írásmódjához: „számomra az egész főként egészségi ügy volt, a bálványimádás és az utánzás vétkétől kellett megtisztulni” (Proust 1971, 690). 1900 és 1908 között a gyémántkészítés föltalálásával szélhámoló Lemoine esetét Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve, Henri de Régnier, a Goncourt-testvérek, Michelet, Émile Faguet, Renan és az emlékiratíró Saint-Simon írásmódját mímelve írta meg s közölte a *Le Figaro* hasábjain, majd ezeket 1919-ben *Pastiches et mélanges* című kötetében gyűjtötte össze. Hagyatékában négy további hasonló szöveget találtak; közülük egy-egy Chateaubriand, illetve Maeterlinck modorában készült, egy pedig második kísérlet Sainte-Beuve nyelvének utánzására.

Travesztív paródiának vagy egyszerűen utánzatnak tekinthetők Proust pastiche-nak nevezett művei? Lehet őket az *Így írtok ti* szövegeihez hasonlóan, de a fő mű előmunkálataként is olvasni. A nagyregényben több stílusutánzat is olvasható. Ha nem tévedek, ezek kevésbé gúnyos hatásúak, mint az áthallások Joyce regényeiben. Ha föltételezzük travesztív hagyomány létezését, óhatatlanul is arra következtethetünk, hogy Joyce közelebb áll hozzá. A két szerző műveinek összehasonlítása több általános kérdés megfogalmazását is lehetővé teszi. Proust többnyire francia nyelvű írásmódokat idéz föl, ily módon mintegy e nyelv örökségéhez kapcsolja alkotását. Hasonló sajátossággal az *Ulysses* olvasója is találkozhat. A kórházban játszódó 14. fejezet a középkortól Walter Pater-ig sok írásmódot föl idéz.

A legtöbb utánzás a minta mesterkéltségét igyekszik tudatosítani a befogadóval, de minden esetben kérdés, ismeri-e az olvasó a forrásszöveget. A *Temps retrouvé*-ban például található egy a (második) Pléiade kiadásban körülbelül nyolc lapnyi Goncourt-utánzat. Az olvasó tájékozottságán múlik, föl ismeri-e a kapcsolatot. Érvényesülhet-e ez fordításban? Aligha. Ugyanez a kérdés még élesebben tehető föl az *Ulysses* 14. fejezeténél. Ho-

gyan fordítható magyarra a korai XI. századból származó ritmikus-betűrímes próza, miféle hasonló írásmódot lehetne találni a magyar nyelvűségben?

Proust és Joyce írásmódja között abban rejlik az egyik lényeges különbség, hogy az ír szerző sok nem angol nyelvű alkotást is idéz torzítva. Természetesen az *Odüsszeiára* is lehet gondolni, melyet tudtommal Joyce főként angol átköltésben olvasott. Az *Ulysses* a görög eposz travesztív átírásaként is felfogható. Stephen Dedalus nem vér szerinti fia Leopold Bloomnak, aki sok vonatkozásban nevetséges megfeleelője a görög hősnek. A rendíthetetlenül hűséges Pénélopé hazavárja Odüsszeust, Molly Bloom viszont más férfi szeretője. Az ilyen szembeállításokból kiinduló értelmezés közismert, ezért másik kapcsolatra szeretnék hivatkozni.

Joyce Richard Wagner művein keresztül közelített a középkor két mítoszához: Tristan és a Gral történetéhez. Timothy Martin sok száz tételből állított össze jegyzéket olyan szövegrészekből, amelyek Richard Wagner műveire vonatkoznak. Érthető módon, túlnyomó többségük a német zeneszerző szövegeihez kapcsolódik. Már Joyce korai műveiben is előfordulnak, és később rohamosan nő a számuk. Az *A Portrait of the Artist as a Young Man* vége felé Stephen Dedalus Cranly nevű barátjával átmegy a kollégium udvarán. „The bird call from Siegfried whistled softly followed them from the steps of the porch” (Joyce 1964, 220). Ez a mondat a tetralógia harmadik részének a középső felvonását idézi. Joyce önéletrajzi hőséneke vonulása annak torzképe, ahogyan Wagner hőse követi az erdei madarat, miután Fafnert, az óriást, és Mimét, a törpét is megölte. A zenedrámában a madár a főszereplő előtt halad, a regényben csúfondárosan, hátulról halatszik a hangja.

Leopold Bloom nemcsak a görög hősnek, de a bolygó hollandinak is hasonmása. Az *Ulysses* 16. fejezetében, a kocsisok pihenőjében játszódó jelenetben Bloom Szindbádöt azonosítja a bolygó hollandival, és az *Ezeregyéj* szereplője „kissé Ludwigrá emlékezteti” (Joyce 1966, 736), vagyis a Wagnert támogató II. Lajos bajor királyra. Az ezt megelőző, párbeszédese formájú 15. feje-

zet Bella Cohen nyilvánosházába viszi át a *Die Walküre* nyitó felvonását. Előbb Siegmund válaszában torzított változata („Hangende Hunger, / Fragende Frau, / Macht uns alle kaput”) utal arra, hogy Sieglinde – férjének, Hundingnak jelenlétében – tudakolja Siegmund kilétét, és e részlet következményei mindhármuk halálához vezetnek, majd a „Nothung!” fölkiáltás csúfondáros párhuzamot teremt: Wagner hőse kirántja a kardot a fából, Stephen viszont egy kőrisfabottal szétzúz egy csillárt (Joyce 1966, 667, 683). A *Finnegans Wake* I. könyvének 4. fejezetében a „Valkir lockt” (Joyce 1961, 99) fölütés után HCE Siegmund szerepét veszi át, akivel a *Die Walküre* II. felvonásának 4. jelenetében Brünnhilde azt közli, hogy meg kell halnia. Joyce itt a „Todes-Verkündigung” néven ismert jelenet travesztiáját teremti meg. A II. könyv 3. fejezetében, a kocsmajelenetben azután a hollandi HCE alakjával lesz azonos, a következő fejezetben pedig HCE Tristan és Isolde nászútjáról álmodik. A III. könyv 3. fejezetében Wotan kőrisfája, „that exquisite creation and her leaves” (Joyce 1961, 505) jelenik meg, majd HCE „Woden”-ként szerepel. Wagner szójátékainak (Tristan – Tantris, Parsifal – Falparisi) ösztönzésére Joyce gyakran használja Wagner tulajdonneveinek eltorzított változatát. A *Finnegans Wake* II. könyvének 4. fejezetében az „And mild Aunt Liza is as loose as her neese” mondat Isolde „Mild und Leise” kezdetű végső énekének, az olykor szerelmi halálként emlegetett befejezésnek a kifordítása, egy későbbi rész pedig a „Tantris hatrick, tryst and parting, by vogelweide” (Joyce 1961, 388, 486) szavakkal egyszerre vonatkoztat a *Tristanra* és a *Die Meistersinger von Nürnberg* első felvonására; melyben Walter von Stolzingtól azt kérdezik: ki volt a mestere, s ő azt válaszolja: Walter von der Vogelweide. „Ein guter Meister!” – énekli Sachs, „Doch lang schon tot” – vágja rá Beckmesser. Joyce ezúttal mintegy átveszi az iróniát: a réginek lehet az újnál eredetibb hatása, pontosabban előfordulhat, hogy a régi az új.

Genette használat és említés („usage” és „mention”) kettősségének jegyében képzelte el a szövegközöttséget, a következő két mondattal szemléltetve az eltérést: „Párizs nagy város”, illetve „Párizs két szótagból áll” (Genette 1989, 236). Vajon melyikhez

lehetne sorolni a *Finnegans Wake*-nek azt a részletét, amely az „O Smertz! Woh Hillil! Woe Hallal!” szavak (Joyce 1961) köré szerveződik. Alberich énekel így a fájdalomról a tetralógia nyitó jelenetében. Joyce olvasta George Bernard Shaw *The Perfect Wagnerite* (1898) című könyvét, amely a tetralógiát a tőkés berendezkedés kegyetlen bírálataként értelmezte. Alberich szavai azután hangzanak föl, hogy a rajnai sellők elutasították a közeledését. Le mond a szerelemről és a pénz hatalmának lesz rendíthetetlen híve. Ezúttal a travesztia csak részben kifordítás, hiszen megerősíti az ironiát. Máskor viszont nagyobb a távolság a forrásszövegtől. Az eltorzított töredék „what het importunes our *Mitleid* for in accornish with the Morthadarthella taradition of the poorest commonon-guardiant waste of time. [...] Tyro a toray!” (Joyce 1961, 151, 159) azoknak a szavaknak az ironikus átírása, melyeket előbb Amfortas, majd Gurnemanz, végül egy alt hang énekel a *Parsifal* első felvonásában: „Durch Mitleid wissend / der reine Tor.” Wagner szövege arra vonatkozik, hogy a bűnös Amfortas sebére csak „tisztá balga” hozhat gyógyulást. A forrásszöveg átöltöztetését nyilvánvalóvá teszi néhány lappal később a „Ne tapsoljanak, kérem!”, emlékeztetve arra, hogy az első felvonás után Bayreuthban nem szokás tapsolni. További részletekkel is lehetne igazolni, hogy Joyce utolsó műve akár Wagner szövegeinek travesztiájaként is olvasható.

Más forrásszövegek is szerepet játszanak az ír szerző két nagy regényében, bár többségük hatása kevésbé terjed ki az *Ulysses* és a *Finnegans Wake* teljes szövegére. Mulligan és Shaun olykor Krisztus megnyilatkozásait ferdítik el, Stephen és Shem a Szentlélekre vonatkozó szövegeket alakítanak át. Shaun például a következőképpen rekeszti be egyik kijelentését: „In the name of the former and of the latter and of their holocaust. Allmen” (Joyce 1961, 419).

Noha Joyce különösen vonzódott a travesztia hagyományához, néhány kortársának tevékenységében is érzékelhető ennek az örökségnek a hatása. Ugyan Virginia Woolf készített egy „komoly” életrajzot: a család kérésére, némileg kényszeredetten megírta a művészettörténész Roger Fry életét, évekkal e kö-

tet megjelenése (1940) előtt két olyan könyvet adott ki, melyek a műfaj kifordításaként értelmezhetők. Sajnos, a magyar fordítások félrevezették az olvasót: Rónay György „kutyaregény”-ként bocsátotta a magyar közönség elé Elizabeth Barrett Browning tizenkilencedik századi költőné *Flush* (1933) nevű kutyájának mulatságos „életrajzát”, és az *Orlando* (1928) címlapjáról is lemaradt a műfaj megjelölése, sőt a fordításból az előszó, a képek és a névmutató is hiányoznak. Ez utóbbi könyv csúfodárosságát már az is jelzi, hogy az előszó egy sor szerzőnek köszönetet mond – így T. S. Eliotnak és a sinológus Arthur Waley-nek. A kitalált szigorú tényszerűség látszatát igyekszik kelteni. Az elbeszélő következetesen életrajzírónak nevezi magát, aki így határozza meg a célját: „Kötelességünk egyszerűen annyi, hogy rögzítsük az általunk ismert tényeket” (Woolf 1960, 42). A címszereplő a tizenhatodik század végén előkelő származású fiú, az utolsó lapokon, 1928-ban 36 éves asszony. A nyolc kép közül három a költő, regényíró és kerttervező Vita Sackville-West fényképe – az ajánlás is neki szól.

1935-ben mutatták be azt a *Freshwater* című három felvonásos színművet, amelynek első változatát Virginia Woolf tizenkét évvel korábban írta. Francia fordítását 1982-ben a párizsi Pompidou Központban Ionesco, a költő Michel Deguy és a regényíró Viviane Forrester, a következő évben New Yorkban Ionesco, Nathalie Sarraute és Alain Robbe-Grillet szereplésével, azóta különböző fesztiválokon adták elő. Ez a mű Viktória királynő korának travesztiája, Tennyson, a festő G. F. Watts, a színésznő Ellen Terry, valamint a fényképész Julia Margaret Cameron főszereplésével – e legutóbbi Virginia Woolf anyjának nagynénje volt. Ez a mű tekinthető előtanulmánynak a tizenkilencedik századi Anglia megjelenítéséhez, amely az írónő utolsó, *Between the Acts* című regényének egyik része.

A travesztia hangneme már e regény elején észrevehető abban a tudósításban, amely szerint tíz évvel a történet ideje előtt a helyi tóból egy birka combsontját halászták ki, ám „a személyzet váltig ragaszkodott ahhoz, hogy a házban kísértet van; egy nőnek a szelleme, aki szerelme miatt fulladt a vízbe” (Woolf 1941, 44).

A gótikus regény kifordítása azonban a háttérben marad, a travesztia lényege Miss La Trobe alkotása, akinél „mindig egy másik színmű húzódik meg az éppen befejezett mögött” (63). Ezúttal travesztív stílusutánpótlók sorozatát mutatja be közönségének. Az első a *Canterbury mesék* zárandokait vonultatja föl. A második I. Erzsébet korabeli színmű utánpótlója: „Gonosz hercegről, fiúnak öltözött hercegnőről, olyan koldusról, akinek az arcán látható anyajegy árulja el, hogy valamikor régen elveszett örökös, Ferdinando és Carinthia nevű szerelmespárról, akik közül a lány egy barlangban elveszett gyermek, a fiút pedig csecsemőkorában egy vénasszony tette egy kosárba” (88). A minta gyaníthatóan az *Ahogy tetszik*, a *Téli rege* és *A vihar*. Amikor egy néző kifogásolja, hogy egy bolond is szerepel, másikuk a hagyományra hivatkozik, mire az előbbi fölteszi a kérdést: nem civilizálódott-e azóta a világ. A kérdés eldöntetlen marad. Virginia Woolf kétségbe vonta a haladást az irodalomban. „Jobban írunk és olvasunk, mint négyszáz évvel ezelőtt, amikor nem hallgattunk előadásokat, nem voltak bírálatok, és nem tanítottak bennünket?” – tette föl a kérdést 1937-ben egy rádióelőadásban (Woolf 2011, 95).

A korai tizenhetedik század írásmódjának fölidézésekor a regény egyszerre érzékelteti a távolságot a történet jelenkorához (1939-hez) képest és az akkori irodalom nagyszerűségét. Tulajdonképpen az 1660 utáni időszak megelevenítését is hasonló ketősség jellemzi. Virginia Woolf kiváló értelmezője volt a restauráció korabeli vígjátéknak. A Viktória-kor ízlését magas szinten képviselő apjával, Sir Leslie Stephennel ellentétben nagyra értékelte Congreve művészetét; 1937-ben hosszabb tanulmányban méltatta „négy nagyszerű darabját” (114). Regényében erről az időszakról szól a leghosszabb betét. A mulatságos hatást csak fokozza, hogy a „Where there’s a Will there’s a Way” című három részes „mise-en-abyme” előadását itt tehénbögés szakítja félbe, mely alkalmat ad Miss La Trobe-nak arra, hogy tömörítsen és egyúttal a közönség képzeletére bízva annak kikövetkeztetését, ami kimaradt a cselekményből.

Lényegesen komorabb a tizenkilencedik századnak a *Freshwater* szellemében fogant színre vitele. A birodalom építésének ön-

igazolók közhelyei – így „a fehér ember terhe” vagy a „pogányok” megtérítése – kíméletlen értelmezést kapnak, a jelenet vége pedig az „Otthon, édes otthon” szavak Viktória korának regényzárlatait, különösen pedig George Eliot *Silas Marner* című könyvének befejezését fordítják ki (Woolf 1941, 163, 166, 172-173). Virginia Woolf ismerte Henry James 1884-ben, *The Art of Fiction* című fejtegetésében megfogalmazott véleményét arról, mit is várt a viktoriánus olvasó a regénytől: „Egyikük erkölcsös és törekvő jellemeknek őket próbára tevő helyzetekben ábrázolására, másikuk szerencsés befejezésre, jutalmaknak, díjaknak, férjeknek, feleségnek, csecsemőknek, millióknak, függelékszerű bekezdéseknek végső kiosztására hivatkoznék” (James 1963, 52-53.). Ebben a szellemben gúnyolta ki a Viktória-kor regényírását.

Nem vitás, hogy a posztmodernnek nevezett kultúra különösen vonzódik a travesztiához. A kifordítás eljárását következetesen képviseli Elaine Feinstein története, a *Jancsi és Juliska* (1980), amelyben a két címszereplő kegyetlenül öl meg egy kiszolgáltatott, szerencsétlen, jóakarató öregasszonyt. A változatok köre igen széles. Julian Barnes regénye, a *Flaubert papagája* (1984) a francia író egyik rövidebb történetének a paródiája, Donald Barthelme művei közül a *Hófehérke* (1967) nem annyira a közismert mesét, mint inkább a lélekelemzés nyelvét teszi gúny tárgyává, Patrick Süsskind 1985-ben megjelent és sok nyelvre, így magyarra is lefordított *A parfüm: Egy gyilkos története* című regénye (1985) viszont *A varázshegy* és *A bádogdob* mellett Grimmelshausen, Keller, Musil és Siegfried Lenz írásmódját is utánozza.

A travesztiához különösen vonzódó észak-amerikai szerzők közül kiemelkedett a Magyarországon méltatlanul kevésbé ismert John Hawkes (1925-1998). Regényei közül *A bogárláb* (*The Beettle Leg*, 1951) a western, a *Lépvessző* (*Lime Twig*, 1961) a bűnügyi történet paródiája. *A vérnarancsok* (*The Blood Oranges*, 1970) afféle szelíd travesztia, Ford Maxod Ford *A jó katona* című regényének olyan átírása, mely az elbeszélő megbízhatatlanságát elődjéhez képest is erősebben hangsúlyozza. *A Virginie: Her Two Lives* (1982) a kitaláltságot nyilvánvaló módon állítja előtérbe: egyazon fiatal lány 1945-ben és 1740-ben vezetett naplójegyzéseit tartalmaz-

za. Az 1740. év jelentőségét az adja, hogy de Sade ebben az évben született. Két fejezet Georges Bataille *A szem története (L'histoire de l'oeil, 1928)* című korai könyvének írásmódját ötvözi de Sade stílusával, ám a regény Charlotte Brontë műveit is utánozza.

1976-ban megjelent kisregényének Hawkes egyenesen a *Travesty* címet adta. Abádi Nagy Zoltán már közel két évtizeddel ezelőtt úgy érvelt, hogy e mű olyan alkotásokat csúfol ki, mint Poe *Egy hordó amontillado* című története, valamint az *Elfújta a szél*, a *Lolita* és *A bukás* (Abádi Nagy 1995, 284-285). Közülük Camus „récit” alcímmel közreadott művére lehet hivatkozni, mert a Hawkes könyvének elején olvasható két idézet közül az egyik innen származik, és az amerikai szerző egy alkalommal kifejezetten „*A bukás travesztiájá*”-nak nevezte ezt a művét (O'Donnell 1983, 9). Ahogyan Jean-Baptiste Clamence-nál, úgy a *Travesty* elbeszélőjénél sem lehet eldönteni, külső avagy belső a magánbeszéd.

Egy immáron nem fiatal, magát „papá”-nak nevező férfi Dél-Franciaországban nagy sebességgel egy csűr falához vezet a kocsiját. Az éjjeli száguldás közben két útitársához beszél. Egyikük Chantal nevű lánya, másikuk Henri, nagyjából vele egykorú költő, akinek bizalmas viszonya van a beszélő Honorine nevű feleségével és Chantallal.

Hawkes öntörvényű, magára zárt világot teremt. Magánbeszéde végén a főszereplő a költő szavait idézi: „Az elképzelt élet fölvillanyozóbb az emlékezettel földézettnél” (Hawkes 1976, 127). Olyan részlete is van a magánbeszédnek, amely egy Chez Lulu nevű intézményben játszódik, ahol a tulajdonos három fiúruhába öltöztetett lányt léptet föl. Az egyikük éppen Chantal. A címbe szereplő szó a szövegben is előfordul. Az elbeszélő korai éveiből idéz föl egy jelenetet, amelyet így minősít: „Afféle travesztia, melyben egy gépkocsi, egy öreg költő és egy kislány a szereplő” (47). A „jelen” tehát a „múlt” travesztiája.

A *Travesty* szövegében többször ismétlődik, sőt kulcsszerepet játszik a „design and debris” szókapcsolat. „Papa” eltervezett valamit, aminek romhalmaz, rendtelenség lesz az eredménye. „Terv és romhalmaz teljes összhangját állítja”; „ha a terv óhatatlanul át-

adja magát a romhalmaznak, a romhalmaz elkerülhetetlenül látni engedi a benne rejlő tervet” (17, 59). „Csak olyan regény érdekel – állította az író –, amely így vagy úgy azt a képzeletet szóltatja meg, amelyik kigondolja (which is conceiving it). [...] Valójában olyan dolgokat akarok alkotni, amelyeket eddig nem hoztak létre [...]. Nem érdekel az elmélkedés (reflection) vagy az ábrázolás. Csak kitalált (fictive) világ alkotása érdekel, és az én felfogásom szerint ez nagyrészt arra hagyatkozik, amit Bernard Malamud egy alkalommal 'lelki kiszivárgásnak' (leakage) nevezett” (O'Donnell 1983, 12, 14, 17).

Hawkes művének címe azt sugallja, hogy e szöveg travesztia abban az értelemben, hogy az események talán csak a történetmondó képzeletében játszódnak, hiszen ő teljességgel megbízhatatlan. Nincs kizárva, hogy senki nem ül a kocsiban, szó sincs éjszakai száguldásról. Hawkes egy beszélgetésben a következőket nyilatkozta: „Azzal az előföltevéssel fogtam az íráshoz, hogy a regénynek a cselekmény, a jellem, a környezet és a téma az ellensége [...], valójában csak a látomás teljessége vagy a szerkezet marad” (Green 2011, 1). A travesztiát alaktanilag nem lehet meghatározni; nem műfaj, hanem felfokozott kitaláltság (fikcionalitás), az értelmezésnek egyik módja. Olvasottságunkon múlik, travesztiának tekintünk-e egy művet avagy sem.

HIVATKOZÁSOK

- Abádi Nagy Zoltán (1995) *Mai amerikai regénykalauz 1970-1990*. Budapest: Intera.
- Bárdos László – Szabó B. István – Vasy Géza (1996) *Irodalmi fogalmak kiszótára: Tanlexikon*. Budapest: Korona.
- Beardsley, Aubrey (completed by John Glassco) (1966) *Under the Hill*. London: The New English Library.
- Boileau Despréaux [Nicholas] (1835) *Oeuvres complètes, précédées des Oeuvres de Malherbe et suivies des Oeuvres poétiques de J.-B. Rousseau*. Paris: Lefèvre.
- Craig, Charlotte (1970) *Christoph Martin Wieland As the Originator of Modern Travesty in German Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- Cuddon, J. A. (1991) *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1999) *Figures IV*. Paris: Seuil.
- Green, Daniel (2011) "All That Remains: On the Fiction of John Hawkes". <http://criticalflame.org/fiction/0510>
- Hawkes, John (1976) *Travesty*. New York: New Directions.
- Hoesterey, Ingeborg (2001) *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- James, Henry (1963) *Selected Literary Criticism*. Edited by Morris Shapira. Prefaced with a Note on "James as Critic" by F. R. Leavis. London: Heinemann.
- Joyce, James (1961) *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press.
- Joyce, James (1964) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. With an Introduction and Notes by J. S. Atherton. London: Heinemann.
- Joyce, James (1966) *Ulysses*. London – Sydney – Toronto: The Bodley Head.
- Kayser, Wolfgang (Hrsg.) (1961) *Kleines literarisches Lexikon*. Bern – München: Francke.
- Márai Sándor (1952) *Béke Ithakában: Regény három énekben*. London: Lincolns – Prager.
- Marivaux [Pierre Carlet de Chamblain de] (1972) *Oeuvres de jeunesse*. Édition établie, présentée et annotée par Frédéric Deloffre avec the concours de Claude Rigault. Paris: Gallimard.
- Martin, Timothy (2009) *Joyce and Wagner: A study of influence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donnell, Patrick (1983) "A Conversation with John Hawkes", *The Review of Contemporary Fiction*, w3. 3 <http://www.dalkeyarchive.com>
- Proust, Marcel (1971) *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard.
- Said, Edward W. (2006) *On Late Style*. London – Berlin – New York: Bloomsbury.
- Scarron [Paul] (1988) *Le Virgile travesti*. Texte, introduction générale, chronologie, notes, analyse des livres, bibliographie, index établis par Jean Serroy. Paris: Garnier.
- Thielemann, Christian (2012) *Mein Leben mit Wagner*. Unter Mitwirkung von Christine Lemke-Matwey. München: C. H. Beck.
- Twain, Mark (1954) *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*. Introduction by

- Christopher – New York: J. M. Dent & Sons Ltd – E. P. Dutton & Co. Inc.
- Twain, Mark (1982) *Life on the Mississippi, Mississippi Writings*. New York: The Library of America.
- Wieland, Christoph Martin (é. n.) *Oberon: Ein Gedicht in zwölf Gesängen*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Woolf, Virginia (1941) *Between the Acts*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- Woolf, Virginia (1960) *Orlando: A Biography*. With an Afterword by Elizabeth Bowen. New York, NY: The New American Library.
- Woolf, Virginia (2011) *The Essays. Volume VI: 1933-1941 and Additional Essays 1906-1924*. Ed. Stuart N. Clarke. London. The Hogarth Press.

„Bevezetés a szépirodalomba”

„Elolvastunk egy könyvet s most magyarázatot fűzünk hozzá. E tevékenység során észrevevesszük, hogy maga a könyv is olyan könyvek magyarázata, könyvvé átalakítása, melyekre hivatkozik. Azáltal, hogy papírra vetjük, a mi értelmezésünk is írásmű rangjára emelkedik. Ha kiadják, azaz közzéteszik, maga is kiválthat észrevételeket, amelyek azután ismét...”

(Maurice Blanchot: *Végtelen eszmecsere*)

„Időjáték, térjáték”

Mint bármely szövegnél, Esterházy Péter hétszázhuszonhét lapos kötete esetében is könnyű megállapítani a cím jelölését („Bedeutung”), hiszen azonos magával a könyvvel, de annál inkább értelmezésre szorul a cím jelentése („Sinn”) (Frege 1980, 156-190), melyről első megközelítésben ugyan nem nehéz azt mondani, abban az értelemben lehet szó bevezetésről a szépirodalomba, hogy a kötetben olvasható szövegek azt hivatottak bemutatni, miként válik az egyes számú első személy szükségképpen kitalált énné a szövegteremtő tevékenység következtében, bármennyire is különböző szabályok érvényesüljenek az írásban; második megközelítésben viszont már nehezebb válaszolni a kérdésre, mi a közös nevező olyan különböző megnyilatkozásokban, mint például a rokonértelmű szavakban tobzódó *Függő* s a viszonylag szűk szókincsű végkicsengés, *A szív segédigéi*, vagyis több-e a kötet azoknak a lehetőségeknek a tárházánál, amelyek korábban hiányoztak a magyar prózából.

Önmagát minduntalan értelmező kötet esetében akár idézetből is ki lehet indulni, s a szüntelen „időjáték, térjáték” (Esterházy 1986, 101), távoli s közeli ellentétének lerombolása önmagában is indokolhatja a halmazszerű elrendezést, a forma térszerűségét, amelyre a sok képi elem úgyszólván tanító célzatossággal hívja föl a figyelmet, s így megzavarja az olvasót, aki ragaszkodni próbál a vonalszerű előrehaladás eszményéhez, s akit azután még jobban elbizonytalanít, hogy két korábbi megszokása is érvényét veszti: a *Bevezetés* cáfolja kint és bent szembeállíthatóságát, francia „új regényekhez” hasonlóan a Moebius-szalagra hivatkozván (121, 123), s egyúttal kizárja a lehetőséget, hogy az olvasó egyértelmű alá- és fölérendeltséget állapítson meg a különböző szövegrészek között, megszünteti a határvonalat szövegen belüli s kívüli között, tág teret ad szövegek közötti összefüggéseknek, és a posztmodern néven emlegetett kultúra egyik fő sajátosságával összhangban tagadja a célelvőséget, azt sugallván, hogy „nincs irány, nincs cél, nincs út” (109).

Elképzelhető, hogy a töredékesség, a kétféle kihagyás („szövegromlás” és „öncenzúra”), a különböző szövegrészek közötti vágások is azt a véleményt erősítik az olvasóban, hogy az idő nem gyógyít a *Bevezetés* világában – az *Idő van* forgatókönyve végül is keserőséget sugall, elmaradt kibontakozásról szól –, a sors romboló erőként jelenik meg, a rend legfőljebb az örökkévalóság közegeiben lehetséges, az idő inkább csak ismétlődést ismer.

Ezek az ismétlődések tartják össze a kötet egészét. Egy anekdota például mind az *Ágnes*, mind a *Kis Magyar Pornográfia* szövegében szerepel (380, 445-446), ez utóbbiban így módon: „Besze János hentes és mészárosnak a legerősebb hangja volt a szerepvivő egyéniségek között. Ha egyszer beszélni kezdett, megdördültek a falak. Kiváló népszónoki erényeit értékesíteni vágyta a Fordult Éva Intéző Bizottsága, sic!, s evégből azzal bízták meg Besze Jánost, hogy a Nemzeti Múzeum *lépcséjéről* szónokoljon a spon-tánul összegyűlt tömegnek. Besze készséggel vállalkozott is. Felállt a lépcső tetejére – rezes orra messziről piroslott, egyszerű kockás ingét, melyet hétszámra nem vetett le, meg-meglobban-totta a szél –, s kiengedte dörgedelmes hangját. *Akartok-e rabok*

lenni? A tömeg nem várta be a mondat végét, hanem egyhangúlag rázúgta: *Akarunk! Akarunk!* A szónoklatnak vége volt.”

Különbözők azonossága

„A mű a figurák kidolgozásában több száz éves tradíciókat életet tovább. Így az álruhás fogócskázást” (272) – olvassuk a *Daisy* operaszövegkönyv-változatában, s e szavak arra emlékeztetnek, hogy a fennkölt bohózszerű kifordítása voltaképp alakoskodás, mímelés; „travestire” eredetileg azt jelenti: átöltözni, s a travesztia közkedveltsége a posztmodern kultúra válogató hajlamával hozható összefüggésbe, vagyis az elbeszélő ténylegesen régi hagyományt elevenít föl, amikor azt állítja: *Daisyt „egyszerre látom férfinak és nőnek”* (279), az operaszövegkönyv megfogalmazója pedig a többes számú igealakokkal – „tudjuk: a hölgy: úr, más szóval: töke van a menyasszonynak” (292), „*Robi most terebélyes dáma, olyan öreg nő, akiről tudjuk, hogy férfi, s akin látszik, tüneményes fiatal lány volt*” (304) – világosan kifejezi, hogy a személyiség egységébe vetett hit szertefoszlása indokolja a travesztia újjáéledését, s ezáltal a *Bevezetés* egészének egyik fő törvényszerűségét, a következetes elbeszélő helyzet s nézőpont hiányát is megindokolja.

Ami ellentétnek látszik, valójában azonos, és megfordítva. A travesztia csupán egyik megnyilvánulási formája annak a szabályszerűségnek, amely három másik változatában is rányomja bélyegét Esterházy könyvére.

Közülük az első rögtönzés és megtervezettség ellentétének kiegyenlítése, mely különösen abban figyelhető meg, ahogyan a *Függő* osztatlansága, a felsorolás ősrégi fogásával s a több, mint kilencven lapos szövegben talán egyetlen ponttal jelzett mondatvég (176) esetlegességével teremtett rendezetlenség, és a *Fu-harosok* hangsúlyozott megszerkesztettsége, vagy ez utóbbi szövegrész keresettsége és a *Kis Magyar Pornográfia* stilizátlansága semlegesíti egymást.

A második tárgynyelv és önértelmezés (metanyelv) különbségének megszüntetése vagy legalábbis csökkentése az állandó síkváltások, beszélő s szereplő szüntelen egymássá alakulása folytán, mely az író s az olvasó személye helyett írás és olvasás kölcsönhatását helyezi előtérbe, arra figyelmeztetvén, hogy az irodalom, amelybe a könyv bevezetést nyújt, nem különleges, nyelven belüli vagy attól eltérő nyelv, de különleges olvasási mód.

Értelmező s értelmezett beszéd kettősségének fölszámolása azután elvezet a műfajok rendszerének lebontásához, ami lehetlenné teszi, hogy az olvasó előre tudja, mit is várhat a szövegtől, hiszen megszokta, hogy a regény hosszabb, mint az elbeszélés, ám a 68 lapos *Ágnes* „Erzählung”, a mindössze 11 lapnyi *Fuharosok* ellenben „regény” alcímet visel – szöges ellentétben E. M. Forster meghatározásával, amely szerint „bármely 50 000 szónál terjedelmesebb fikciós próza regény” (Forster 1927, 6). Az idézett szerzők közül Céline, Gombrowicz és Thomas Bernhard művei is megerősítik a vélekedést, hogy regény s önéletrajz szembeállítását is félre kell tennünk, sőt, a nagyon eltérő beszédhelyzetű, nézőpontú, hangvétellű szövegek halmaza „fiction” és „nonfiction” szétválasztását is hitelteleníti, „mert a valóság mint olyan nem is létezik, vagy inkább csak kitalált („fictionalized”) változatában képzelhető el” (Federman 1981, 8), élet és művészet kettősségét a „life-art” váltja föl – „Csokonai Lili” *Tizenhét hatytyúk* című kötetét idézve (Csokonai 1987, 59) –, ami ugyan kis-sé hangzatos jelszónak is minősülhet, ám annyit azért mégiscsak sugall, hogy az irodalom fogalma, hatásköre kiterjesztődik, vagy legalábbis megváltozik (mondjuk) a tizenkilencedik századhoz képest, amikor sok helyütt, így Magyarországon is erkölcsi értékek szentesítését is szolgálta. Nem tagadván, hogy ez a hangsúlyeltolódás is elsősorban ellentét semlegesítődéseként képzelhető el, hiszen a *Kis Magyar Pornográfia* Tóth Bélától átvett s korszerűsített anekdotái ugyan összefüggésbe hozhatók azzal a szándékkal, hogy a találat, a hétköznapok szóbeliségét tüntessék föl művészetként, ám az a tény, hogy számottevő részük korábbi írásos formára vezethető vissza, megint csak természetes és mesterséges szembeállításának hiteltelenítéséhez s így végső soron az idé-

zés kérdésköréhez vezet el, amelyet senki nem kerülhet meg, aki a *Bevezetés* értelmezésére vállalkozik.

A kölcsönzött eredetisége

A szövegközöttség mikéntjének tisztázása óhatatlanul szükségessé tesz némi történeti visszatekintést.

Mint ismeretes, Peirce ikonként határozta meg a tárgyához hasonlító jelet („Sign that represents its Object in resembling it”), a tárgyukkal tényleges összefüggésben levő jeleknek az index nevet adta („Signs that represent their Objects by being actually connected with them”) (Peirce 1966, 368), és azt a jelet tekintette szimbólumnak, amely törvényszerűség alapján utal a tárgyára („refers to the Object that it denotes by virtue of a law”) (Peirce 1955, 102), ami annyit jelent, hogy a fénykép vagy az arcmás ikon, a füst a tűz indexe, a latin ábécé betűi viszont pusztán megszo-
kás függvényei, tehát szimbólumok.

Ezt a hármasságot hasznosítva, legalábbis hangsúlyeltolódást állapíthatunk meg az idézés gyakorlatában: a görög gnóma és az ókori latin sententia szimbolikus jellegével szemben index jellegűnek mondhatjuk az egész *Szentírás*t magába sűrítő bibliai idézetet, amely általában allegorikus örökséghez kapcsolódott, állandó viszonyt tételezett föl jelentő és jelentett között, míg végül az idézet harmadik alaptípusa akkor alakulhatott ki, midőn bizonytalanná vált az idézet változatlan jelentésébe vetett hit, s a „belső lényegből adódó eredeti jelentés” eszményét, a középkori allegóriát a reneszánsz embléma váltotta föl, mely „semmi elkészítését megelőző jelentésre nem formál jogot” (Compagnon 1979, 259).

Az emblematikus szemlélet kialakulása tette lehetővé, hogy Montaigne ikonszerű szerephez juttassa az idézetet, önmagát keresse a másodkézből vett anyagban, vagyis ne azért támaszkodjék más szerzőkre, hogy véleményt alakítson ki, csakis azzal a céllal, hogy már kész álláspontját támogassa meg („nullement

pour former mes opinions; ouy, pour les assister pieça formees, seconder et servir”) (Montaigne 1868, 2: 39).

Nem vitás, hogy a legutóbbi évszázadok is lényegesen megváltoztatták az idézés gyakorlatát, de merőben új típust aligha teremtettek. A romantika leértékelte a kölcsönzést, az öntörvényű műalkotás eszményét hirdette, a tőkés piacgazdálkodás bevezette a kiadói jogot, s így egyéni tulajdonnak könyvelte el a művet, a posztmodern kultúra viszont szakítani próbál az eredetiség eszményével, melyet még az avant-garde is általában tiszteletben igyekezett tartani. Esterházynál is megjelenik a „szövegválogató” (154), vagyis visszatérni látszik az *újat csinálók a régiből* gyakorlatához, amely általános elterjedtségnek örvendett a romantika előtt, amikor még nemcsak a nyelv, de általában a múlt írásos öröksége is közvagyonnak számított.

Azt bajos volna tagadni, hogy már a huszadik század első felében, sőt talán a tizenkilencedik vége felé előkészítették az idézet újabb elterjedését. A stílusutánzatot kedvelő Proust, a sűrűn idéző Pound, Joyce, T. S. Eliot és Borges, a korábbi írásmódokat utánzó Richard Strauss, Picasso s Sztravinszkij erősen rombolta a különböző műalkotásokat egymástól elválasztó korlátokat, a hangsúlyeltolódás mégis érzékelhető, a „Minden elmondhatót már sokszor elmondtak” (Barthelme 1970, 99) inkább a század utolsó harmadában vált a közvélekedés részévé. Akár önértelmező kiszólásnak is tekinthetjük a *Függő* állító kérdését: „hol lenne tere az ő szabadságának, ha nem szók közt” (158).

Mielőtt válaszolni próbálnánk a kérdésre: miért is idéz Esterházy, le kell szögezni, hogy az idegen anyag áthasonításának széles körét alkalmazza, az erősen ikonikus jellegű stílusutánzattól az „eszmejátszások”-ig (169), hol Beethoven opus 120-as művéből a huszonkettedik változatra emlékeztetvén, amelyben Diabelli keringője Leporello első felvonásbeli „Notte e giorno faticar” kezdetű áriájára játszik rá, hol rögeszmésen visszatér Ottlik némely mondatához. A „Szöveg hátán szöveg” (633) különböző módozatai arra hivatottak fölhívni a figyelmet, hogy a művészet nem egyéni tevékenység, az írás mindig átdolgozás, barkácsolás („bricolage”), különböző helyekről származó anyagok

összeférelése („patchwork”), magyarul: nehéz megmondani, mi is számíthat a „szerző” sajátjának, hiszen bizonyos értelemben minden szövegteremtés átvétel máshonnan, az idézés az írásnak és az olvasásnak szükségszerű velejárója, s a mindenkori szöveg mélyén újabb szövegek rejtőznek.

Az idéző kimetsz, aláhúz és alkalmaz; úgy olvas más szöveget, hogy közben ki is töröl, leépíti azt, amit más fölépített, mert csakis így tudja elvégezni a gyümölcsfák beoltásához hasonlítható tevékenységét, amelynek során kiszakít egy részletet egy egészből, és másik egészbe helyezi át, tökéletes összhangban Wittgensteinnek a *Bevezetésben* idézett elvével, mely szerint a jelentés a használaton, s így az összefüggésen múlik, ami nemcsak a szándékot komolyan vevő romantikával, de a szöveg immanenciáját hirdető formalista állásponttal is szakítást jelent, hiszen azt sugallja, hogy az idéző nem hajlandó elfogadni a kölcsönzött eredeti jelentését, átvitt szereppel ruházza föl az idézetet, részleges kapcsolatot teremt két szöveg között, megnehezíti annak a dolgát, aki el szeretné dönteni, mi fontos és mi nem abból a műből, ahonnan az idézetet kiragadták. Más szóval, az idézés újra- s átértékel, értelmező hagyományokkal vitázik, amelyeket az olvasó ismerhet is, nem is, a tragikumot komikumká változtatja, mint a *Daisy* operaszövegkönyv-változatának az *V. Lászlót* idéző részletében (282), vagy éppenséggel közösségi célértékek szertefoszlását állíthatja úgy, hogy huszadik századi idézettel érvényteleníti a tizenkilencedik századit, mint *A fogadós naplójában*: „Nem: Hass, alkoss, gyarapíts s a haza fényre derül vagy nem derül fényre. Ez olyan bizonytalan. Kiterítenek úgyis, ez bizonyos” (388).

Az elidegenítő távlat, amely elvileg minden idézet szükségszerű velejárója, különösen feltűnő módon bonyolítja az értelmezést cím esetében, főképp, ha az utalás tárgya maga is cím, s még hozzá olyan, mint a *Pornográfia*, melynek jelentését Gombrowicz regénye meglehetősen összetettséggel ruházza fel, hiszen ez a könyv alighanem kétféleképpen is „trágár irat”: egyszerre szól a fiatalág ésszerűtlen, kiszámíthatatlan világáról és a politikai ellenállás, a mozgalom önromboló szelleméről, jórészt az olvasóra bízván e kétféle erkölcstelenség közös vonásainak megsejtését, meg-

lehetősen komor háttérrel teremtve a *Kis Magyar Pornográfia* anekdotáihoz, amelyekben a tréfa „nehéz, jelentékeny gondolat helyén áll” (422), emelvén a nevetségesen kisszerű, de talán éppen ezért félelmetes önkény tragikumának általánosító erejét.

A *Pornográfia* példája egyébként különösen alkalmas annak bizonyítására, hogy a *Bevezetés* különböző részeit belső összefüggések kapcsolják egymáshoz. A *Függőben* ugyanis hosszabb szó szerinti idézet található Gombrowicz regényéből: „*a tó partján megkerültek egy mogyoróbokrot, és ott egy öregasszonyt pillantottak meg, az asszony avval volt elfoglalva, hogy a tóban ruhát mosott, ahogy meglátta őket, feléjük fordult és bámult, jócskán benne járt az években, alacsony, nagy keblű szipirtyó, igencsak utálatos, avasan zsíros, piszkosan öreg, kis szemekkel, sulykolóféával a kezében bámulta őket, Karol otthagya őket, az asszonyhoz ment, mint-ha valamit mondani akarna neki, majd hirtelen mozdulattal felrántotta a szoknyáját, kivilágított az altest fehérje és a fekete szőrök foltja!, az asszony felordított*” (242).

A lengyel regény ötödik fejezetének ez a részlete – melyet Esterházy magyarázat nélküli csupaszságában idéz – úgyszólván kulcsfontosságú, hiszen értelmezésével a következő fejezet bővebben is foglalkozik, anélkül, hogy végleges eredményre jutna. A történetmondó (önéletrajzi regényről lévén szó, „maga” Witold Gombrowicz) mindössze annyit állapít meg, hogy bizonyos emberi tettek teljesen értelmetlennek látszanak, mégis szükségszerűen következnek be, amennyiben meghatározzák azt, aki elköveti őket, s ez különösen igaz fiatalok esetében, akik igényt érezhetnek arra, hogy minősítsék önmagukat – ha pedig ez így van, akkor az idézet afféle „önpróbatételről”, olyan játékról szól, amelyet a még kialakulatlan személyiség folytat önmagával, s ez fontos a *Bevezetés* értelmezése szempontjából, mert segít észrevétni az olvasóval, hogy a *Függő*, sőt talán az *Idő van*, a *Fuhasok* és *A szív segédigéi* is a felnőtté válással foglalkozik, akár a *Törleß*, a *Zendülők* vagy az *Iskola a határon*. E folyamatnak van egy olyan szakasza, melyben a törékeny éretlenség még értelmetlen, a jelentés még nem adott, de teremtődik, más szóval a fiatalság öntörvényű s egyszersmind kiszámíthatatlan vi-

lágnek látszik, és éppen kifürkészhetetlensége teszi ellenállhatatlanul vonzóvá mindazok szemében, akik (már) nem fiatalok.

Mielőtt azonban áttérnénk más regényekből vett idézetekre – melyek azt igazolják, hogy Esterházy nemcsak saját művét hozza kapcsolatba másokéval, de az idegen szövegek között is kölcsönhatásokat teremt –, még tovább lehet követni annak az összefüggésnek a kibontakozását, amely a *Bevezetést* a *Pornográfiához* fűzi. Gombrowicz regényének hatodik fejezete a megelőző értelmezésén túl újabb jelenetet is tartalmaz. Karol félig agyonnyom egy hatalmas férget, ám az állat tovább tekergőzik, és így alkalmat ad arra, hogy Karol érdeklődéssel nézze a kínlását. Egy másik szereplő egyenesen örületszerű rémülettel próbálja beleélni magát a haláltusába, az elbeszélő pedig megint csak értelmetlennek tartja a látottakat, azt is beleértve, hogy Karol szíve választottja, Henia ismét rátapos a féregre, de csak a másik végét tudja szétnyomni, s így a középső rész továbbra is él, alkalmat adván a történetmondónak, hogy utóbb, három fejezettel később közvetve, áttételesen, az egyik szereplőre vonatkoztatva, a bűn fogalmával hozza összefüggésbe a féreg képét, illetve az utolsó előtti, tizenegyedik fejezetben az áldozattal azonosítsa a hernyót.

Föltehető természetesen a kérdés, hol is a határvonal, amelyen áthaladva a túl- vagy félreértelmezés hibájába eshetünk, hiszen Gombrowicz regényében a jelentés általában függőben, eldöntetlen marad, és ugyanez áll a *Bevezetésre*, már csak azért is, mert a szövegközöttiség az olvasás elidegeníthetetlen velejárója, s ugyan nincs kizárva, az „ein Wurm” megjelölés mindössze arra vezethető vissza Esterházy kötetében, hogy a szerző németül olvasta a *Pornográfiát*, semmi nem gátolhatja meg az olvasót, hogy akár még Fafnerre is gondoljon – „Ich weiß einen schlimmen Wurm, / der würgt und schlang schon viel”, éneklí Mime a Siegfried első felvonásának harmadik jelenetében. „Üldözők üldözik az üldözötteket / üldözöttek viszont üldözők lesznek” – *A mámor enyhe szabadsága* egyik olyan részletét idézve, mely maga is kölcsönvett szöveg (639).

Idézett és idéző megnyilatkozás feszültsége a *Pornográfia* és a *Bevezetés* között is érzékelhető, de még nyilvánvalóbb Esterhá-

zy könyve és a *Zendülők* között – az első kiadásban a cím névelő nélkül szerepelt, és csak később úgy, ahogy a *Függőben* olvasható (205, 227). „Én nem nagyon szeretem Márait” – mondja Esterházy a *Ha minden jól megy* címmel 2013-ban fölvetett hangoskönyv első korongjának második egységében. Az 1930-ban kiadott regény minden bizonnyal szerzőjének legjobb művei közé tartozik. Kiváló nyelvrézéke („füle”) révén önmagán túlmutató jelentőséggel tud fölruházni egy-egy részletet, és inkább csak másodlagos hangsúllyal érezteti annak az átmeneti létformának képtelen magába zártságát, mely a *Zendülőkben* egyszerre a hazudozó s alakoskodó kamaszkornak és a bizonyosságokat fölfüggesztő háborúnak teljességgel céltalan világa, tehát nem kevésbé kétarcú, mint a *Pornográfia* értékszerkezete. A *Függő* elbeszélője mintegy maga elé tartja a *Zendülők* kemény hitetlenségét, anélkül, hogy állást foglalna, vagyis az idézet mögé rejtőzik, s ez különösen így volt a szövegrész korábbi kiadásakor, amidőn Esterházy lényegében Montaigne példáját követte, aki nem jelölte meg forrásait, mert azt akarta, hogy a tapasztalatlan olvasók pórul járjanak, tudattalanul Plutarkhosz orrára koppintsanak és Senecát szidalmazzák („ie veulx qu’ils donnent une nazarde à Plutarque sur mon nez, et qu’ils s’eschaudent à iniurier Seneque en moy”) (Montaigne 1868, 1:252).

Travesztia és idézés belső összefüggésére figyelmeztet, hogy a kölcsönzött álarc szerepét is játszhatja, mint a *Bevezetés* két részében (162, 686) is szerepeltetett Thomas Bernhardtól vett idézet esetében: „itt élünk egy ilyen nemcsak félelmetes, megfélemlítő és nevetséges világban, ebbe mindenkinek külön-külön bele kell törődnie, és hány százezer és hány millió ember beletörődött már ebbe, ezt kell gondolnia, hányan, de hányan beletörődtek elsősorban itt, ebben a kétségkívül félelmetes, megfélemlítő és nevetséges országban, ebben a legnevetségesebb hazában, ami ezt az országot, ezt a hazát illeti, itt, hogy egyáltalán létezhessünk, hogy csak egyetlen nappal is továbbzökkenjünk, sosem szabad megmondani az igazságot, senkinek és semmiről, mert ebben az országban csak a hazugság, a tömérdek leplezéssel és cirkalmazással és megfélemlítéssel, ebben az országban a hazugság: minden”.

Amikor a *Függő* még önállóan jelent meg, a szöveget nem egészítették ki lapszéli hivatkozások, s így a közönségnek *A mézeséget* nem ismerő része Magyarországra is vonatkoztathatta a Csáth Géza szájába adott szavakat, a nemzeti önismeretnek ahhoz a keserű megnyilatkozásához hasonlóan is értelmezhet- te őket, mely szerint ez a haza olyan ország, „hol sokszor annyi esztendőig, sőt emberkorokig hallgatni kell, a’ leghasznosb ide- ákat elfojtani, a’ legéletrevalóbb tudományokat agyban, kebelben hervasztva rejtegetni, és szinte tudatlannak látszani – míg szólni szabad, s akkor is jobbára csak úgy kell szólni, nem mint a’ mon- dó érzi szívéen s meggyőződék lelkében, hanem mint mások gon- dolkoznak s kívánják, vagy parancsolják” (Széchenyi 1831, 65). Amint azonban meg van jelölve az idézet lelőhelye, az olvasónak tudomást kell vennie a kölcsönzés tényéről, s ez nemcsak annak a lehetőségét veti föl, hogy talán a *Bevezetésre* is vonatkoztatha- tó T. S. Eliotnak önmaga ellen emelt kifogása („jegyzeteim hibás érdeklődésre ösztönözték a források keresőit”) (Eliot 1957, 110), de ahhoz a korántsem könnyű kérdéshez is elvezet, mekkora táv- latot is teremt az idézőjel vagy a forrás megjelölése, vagyis mi- lyen mértékig vállal felelősséget az idéző a másodkézből átvett megnyilatkozásokért.

Nehéz válaszolni e kérdésre, mert az idézet nemcsak megkö- vesedik, idegenné lesz, hiszen semlegessé válik eredeti jelentése, de önálló életet is él, s ebben sokféle nem kimondottan irodal- minak nevezhető ismeret is szerepet játszhat, amellyel az olva- só vagy rendelkezik, vagy nem, s ezektől is függ annak eldönté- se, komolyan veendő-e valamely hivatkozás. A „mindennapok forradalmisága” (323) kifejezés hihetőleg már Király István éle- tében is nevetségesen hangzott, azóta pedig valószínűleg érdek- telen jelszóvá kopott. Az efféle utalás alighanem kevésbé bírja ki az idő próbáját, mint az *Ágnes* berekesztő szójátékos képaláírás: „Ki szavatol a sir biztonságáért?” (387), mely – talán még köztu- dottan – Ottlik *Minden megvan* (1968) című hosszabb elbeszélé- sét, Jacobi Péter hazaérkezését idézi fel „a híres európai nagyvá- rosba, ahol gyerekkorát töltötte”, hol egy hivatalnok szavatosságot kér a művésztől, mire annak eszébe jut egy valaha látott fölirat:

„Millner H. és Fiai – Szavatossággal Fest Tisztít” és egy könyvben látott képaláírás: „Szavatolok a lady biztonságáért – mondta a derék indián” (Ottlik 1969, 309, 311, 312).

Míg az első hivatkozás alig több alkalmi fricskánál, addig Ottlik elbeszélésének szavai különböző változatokban újból s újból előfordulnak a *Függő* (163, 192), a *Mese, mese, meskete* (262) s *A szív segédigéi* (696) szövegében, ismét Wittgenstein elvét igazolva, mely szerint szavaknak jelentése nincs, csakis használata létezik. E második esetben az idézet formaszervező erővé válik – függetlenül a *Minden megvan* vitatható művészi értékétől.

Ötlet és kidolgozás ellentétét az is kiemeli, hogy ha egy nyelvi megnyilatkozás igazságértékét a jelölete („Bedeutung”) adja meg, az idézet jelöletének a másodkézből vett kijelentés felel meg, mint ahogyan a másolat másolata is a másolatot jelöli, tehát nem igazságértékre, de másik megnyilatkozásra vonatkozik, s akkor inkább csak az idézet hitelességéről érdemes vitatkozni, de bajosan van mód az idézet cáfolatára, amennyiben pedig ez így van, a hétköznapi forradalmiságára tett célzás afféle kiszólásnak minősül, míg a *Ki szavatol a lady biztonságáért?* szervesen illeszkedik a *Bevezetés* írásmódjába, hiszen egy jel jelének a jelével azonosíthatjuk, mivel a „derék indián” szavai idézetként szerepelnek abban a könyvben, amelyre Jacobi Péter visszaemlékezik, s így a kijelentés igazságértéke háromszorosan is közvetett, összhangban azzal az önértelmezéssel, amely szerint a *Bevezetés* „a tükrök tükrözésének a tükrét” kívánja nyújtani, vagyis benne a „gondolat a gondolat gondolata” (90).

Visszatérve arra a kettősségre, mely megfigyelhető a *Bevezetés* idézeteiben, aligha lehet tagadni, hogy Esterházy egyfelől vonzódik annak a szabad halmazszerűségnek az eszményéhez, amelyet az általa is idézett Cage „aggregate”-nek nevez, hiszen szemlátomást össze nem illő megnyilatkozásokat rak egymás mellé, a vaskosat a választékossal, a nagyon is evilági nyelvet a vallásossal váltogatja, s e nyitott formaalképzés összhangban van a posztmodern törekvéssel, amely teljesen megfosztja eredeti értékétől az idézetet, rangsorolás nélkül kölcsönöz, ugyanolyan szereppel ruházza föl az újsághírt, mint a remekműből kiragadott részletet,

mintha nem venne tudomást mélységről – ez teszi elfogadhatóvá, hogy a *Bevezetés* végén a legkülönbözőbb fajsúlyú, fölfogású szerzők nevét sorolja föl –, másrészt viszont az is igaz, hogy olykor nagyon is hangsúlyozott értékrendszer alapján idéz, kifejezésre juttatja ragaszkodását az európai s magyar kultúra bizonyos hagyományai iránt, Hamvas Bélának a *Bevezetés* megjelenésekor még kiadatlan munkáira is hivatkozik, és nemes értelemben vett értékörzőként olyan összefüggést teremt Kosztolányi, Füst Milán, Ottlik, Mészöly, Tolnai Ottó, Nádas és Végel műveiből vett idézeteivel, mely az örökség átértelmezése közben arra is emlékeztet: az idézés egyezséget, szerződést tételez föl a befogadóval, ám a szemfüles olvasót olyan kölcsönzések fölismerésére is biztathatja, melyek nincsenek kiemelve a szövegben, sőt talán még olyanokéra is, amelyeknek a szerző sem volt tudatában a könyv megírásakor.

Az el (nem) ért bizonyosság

Két sarkalatos pontja van az idézetnek: a nyelvi közegre irányítja a figyelmet, és fölveti a jelölés (szemiózis) végességének vagy végtelenségének a kérdését, amely már akkor megfogalmazódott, midőn Montaigne értékviszonylagosságot kifejező ikonikus idézetei feszültségbe kerültek a középkor index jellegű hivatkozásaival, amelyek egyenesen azt sugallták, hogy a hívó tulajdonképpen csak az Ige megismétlésére vállalkozhat.

Lehetne persze arra hivatkozni, hogy a gyakori idézés a „nyelvi fordulat” szükségszerű velejárója, ám ez fölületes általánosítás volna, hiszen még látszólag hasonló irányú írók is másféle nyelvészmenyt igyekeztek megvalósítani: Joyce a szó megdicsőítésére („eine Apotheose des Wortes”) törekedett, Beckett viszont olyan fátyolnak tekintette a nyelvet, amelyet szét kell szakítani, hogy megtudjuk, eljutunk-e a dolgok lényegéhez, avagy a semmivel kell-e szembenéznünk (Beckett 1984, 52-53).

A két út közül a szójátékokban tobzódó Esterházy nyilvánvalóan a másodikat járja. A bölcselők közül Nietzsche és Witt-

gensteinre hivatkozik, akik előszeretettel folyamodtak a „Bevor 'gedacht' wird, muß schon 'gedichtet' worden sein” (Nietzsche 1964, 370) és a „Worte sind Taten” (Wittgenstein 1984, 46) föltevéshez. A *Bevezetés* szerzője közmegegyezés helyett nyelvjátékok sokféleségével számol, a beszédmód helyi jellegét emeli ki. Nem véletlen, hogy oly hamar népszerűvé vált, ahogyan a *Kis Magyar Pornográfia* meghirdette a nemzeti elkötelezettség – művészet a művészetért szembeállítás meghaladását: „megnyugtatóbb, ha bizony az író nem népből-nemzetben gondolkodik, hanem alanyban-állítmányban. Nem mert hazátlan bitang. Hanem mert ha egy kicsit is jó, akkor úgyis nyakig az egészben, ha meg kicsit se jó, hiába mondja: csak cifrázza... A hazaszeretet minőség kérdése” (402).

A *Bevezetés* mélyén ott a fölismerés, hogy minden érték távlat kérdése. „[B]ei aller Wertschätzung handelt es sich um eine bestimmte Perspektive: *Erhaltung* des Individuums, eines Gemeinde, eine Rasse, eines Staates, eine Kirche, eines Glaubens, einer Kultur” – olvashatjuk Nietzschénél (Nietzsche 1964, 186), ám a *Bevezetés* szemlátomást közösség fönntartására vezet vissza a távlatot, s ebben az értelemben sugallja, hogy az értékek kizárólag pragmatikai vetületben foghatók föl: „A hibák rendszeren azonosak az erényekkel, csak a nézőpont más?” teszi föl a kérdést a *Kis Magyar Pornográfia* (493).

Amennyiben az értékek hit s szokás függvényei, vagyis „nem azért van világképem, mert meg vagyok győződve a helyes voltáról vagy biztos vagyok az igazságában”, ehelyett arról van szó, hogy világképem „öröklött háttér, amelyhez képest különbséget teszek igaz és hamis között” (Wittgenstein 1979, 15), akkor közel járunk Montaigne nominalizmusához: a jelentés meghatározatlan látóhatár, s az olvasónak az lehet az érzése, hogy sosem éri el a dolgok lényegét, s nem pusztán arra kell gondolnia, hogy az állandó jelentés föltehetően hittudományi eredetű eszmény, és még az a kérdés is fölvetődik, van-e egyáltalán iránya a világmindenségnek.

„Nincs hierarchia, rangsor, egymásután. Az értékek kölcsönös egyöntetőségének elismerése” (107). *A próza iszkolása* Hand-

kétől vett idézetekkel teletűzdelt első részében olvashatók e szak-
vak. Alighanem azt hivatottak érzékeltetni, mennyire fölszaba-
dító hatású lehet különböző világok tudomásul vétele, vagyis azt
sugallják, hogy nem egyetlen tényleges és sok lehetséges világ-
gal kell számolnunk, képtelenség lemérni a lehetséges világok
valószerűségét, megbízhatóságát, hitelességét úgy, hogy egy le-
íratlan világgal hasonlítjuk össze őket, mert a lehetséges világok
a ténylegesen létezőn belül helyezkednek el, a *Bevezetés* későbbi
részei azonban mintha fokozatosan kétségessé tennék ezt az
értékviszonylagosságot, mígnem *A szív segédigéi* úgy zárja le a fo-
lyamatot, hogy akár még az is lehet a sejtésünk, a kötet nemcsak
a szépirodalomba akar bevezetni, de arról is meg akar győzni,
hogy a bizonyosság elérése éppoly nehéz és kétséges út, „ahogy
hívó ember nincs, csak hitre törekvő” („Hány kiló a tehetség?”
1987, 9).

Félúton e fáradságos és gyötrelmes úton, az *Ágnes* főszereplő-
je teljességgel átérzi a különböző értékrendszerek egyenrangú-
ságát – „vajon nem az az igazság, amit az emberek igaznak tar-
tanak?” (382) –, ám azzal is tisztában van, hogy a posztmodern
kultúra játékos értékviszonylagossága aligha érvényes az ő kö-
rülményei között, abban a helyzetben, amelynek nagy hátránya,
hogy hiányzik belőle a személytelen tudás, a nagy kultúrákra jel-
lemző, szigorú értelemben vett, megtanulhatatlan hagyomány –
„Tradition ist nichts, was Einer lernen kann, ist nicht ein Faden,
den Einer aufnehmen kann, wenn es ihm gefällt; so wenig, wie es
möglich ist, sich die eigenen Ahnen auszusuchen” (Wittgenstein
1984, 76) –, de ez a hiány talán még előnnyel is járhat: „Egy ke-
let-francia, ez mintha igaz volna, érdesebb díszletek közt mozog,
s ennek kétségkívül megvan az etikai hozadéka” (354).

Bármennyire kérdéses, mennyire is kell komolyan venni a lek-
tori jelentésíró töprengéseit – a szöveg olykor kifejezetten nevet-
séges színben tünteti fel őt –, annyi bizonyosnak látszik, hogy
a kelet-francia összetétel hely s tudat ellentétének metaforája,
ezért mondja Tamás Ludwignak, hogy ők nem hazudnak, de
a helyzetük hazug, és ugyanerre az ellentmondásra lehet visz-
szavezetni annak a zavarnak az okát, amelyet a kelet-francia így

foglal össze: „Idegenek vagyunk, de nem turisták, noha lakunk valahol, ami azonban nem otthonunk” (389).

Az idegen-lét legalább háromféle értelmezést tesz lehetővé a *Bevezetés*ben: elképzelhető, hogy létezik másik, talán nem evi-lági létforma, mely megszünteti az idegenséget, vonatkozhat az idegenség Közép-Európára, ahol az egymást követő csapások (ki-telepítés, Recsk, 1956) szakadozottá teszik a történelmet, és arra figyelmeztetnek, hogy „senki nem rabolhatja más ember szabadságát anélkül, hogy a magáét el ne veszítené” (148), s végül akár a jelenkor hanyatlására is lehet gondolni – „formákon múlik az élet, s formák pedig egyre kevésbé vannak” (664) – ám e háromféle meghatározásban közös értékesnek és értékszegénynek olyan szembeállítás, mely végül is ellentmond a teljes viszonyla-gosságnak; jellemző, hogy a *Fuهارosok* Pascalt, a *Gondolatok* VI. cikkelyét idézi, s a 7. egység alapján igazság és erő összeegyez-tethetlenségét állítja, ami nyilvánvalóan Nietzsche előtti állás-pont, Esterházy pedig inkább csak eljátszik a lehetőséggel, hogy az igazság nyelvek közötti viszony függvénye, *A szív segédigéi* mégsem tagadja meg a keresztény örökség hitelét.

A *Kis Magyar Pornográfia* IV. részének első jelmondata ugyan Cage-től származik, aki tagadta lét és műalkotás célelvűségét, Es-terházy azonban nem vállalja következetesen e szemléletet, pon-tosabban ellentmondásos álláspontot fejt ki, mert noha elfogad-ni látszik, hogy a „mai prózaíró olyan, hogy az élete olyan, hogy az nem halad valahonnét valahová. Így azután a regény sem jut: innét: oda”, de azt is aláírja, hogy a prózaíró „néha mégis kitör, és így kiált fel: 'Nem szeretem ezt a kábító, undorító és dühí-tő világot. Meg akarom változtatni'”, sőt még azzal is azonosítja magát, aki gondol „az Istenre, hazájára, meg még más dolgok-ra is” (502), tehát míg egyrészt fölszámolni igyekszik jelentés és használat megkülönböztetését, föltételezván, hogy nem tudunk kibújni saját bőrünkéből, másfelől viszont nem hajlandó lemondani az abszolútum eszményéről, talán mert úgy érzi, nélküle szegényebb lenne az a kultúra, melyre a görög-latin ókor, a ke-resztény középkor s a metafizikai érzékenység nyomta rá bélye-gét, más szóval egyszerre állítja, hogy a világ különböző leírásai

egyformán érvényesek, mert nincs mihez hozzámérni őket, és ennek az ellenkezőjét.

„Soll die Dichtung das Leben bessern?” – kérdezi a költő. A *Bevezetés* kétféle választ ad, hol ellentmondást, hol azonosságot sejtet művészet és kultúra, illetve nevelés („Bildung”) között, mert akar is tanítani, meg nem is, ami nem egyszerűen annyit jelent, hogy Esterházy kapcsolódik ugyan a posztmodern kultúrához, de távol is tartja magát tőle, hiszen a Nietzsche utáni időszak egyik alapkérdésével néz szembe. Már Joyce is elhatárolta magát attól a nemesítő szándéktól, amelyről Esterházy legalábbis vonakodik teljesen lemondani, mert – „for better, or worse” – nem képes fönn tartás nélkül vállalni az eszményt, mely szerint „a modern, az abszolút költemény nélkülözi a hitet, a reményt, és senkihez sem szól” („an niemanden gerichtet”) (Benn 1975, 1156), s ez is okozza, hogy a *Zendülők* istentagadó világa csupán részleteiben állhat közel hozzá, míg Ottlik fő művét egészében vállalhatja.

„De hogyan beszélünk, ha magunkra maradtunk, ha nincs Isten?” – olvassuk a *Kis Magyar Pornográfiában* (527), s ezek a szavak akár végső kulcsot is adhatnak a *Bevezetés* értelmezéséhez, amennyiben arra engednek következtetni, hogy a kötet világában fokozatosan érvényre jutó törvényszerűség szerint érintkezni akkor tudunk, ha létezik transzcendens jelölet, mert ennek képzele nélkül az értékek merő szokások, csak időben és térben szigorúan meghatározott közösségen belül érvényesek, vagyis teljesen alá vannak rendelve a történeti viszonylagosságoknak.

Végső soron ez annyit is jelenthet, hogy az 1970-80-as évek egyik legjelentősebb magyar kötete végkicsengésével hagyományos értékek fönn tartását erősíti meg, s ennyiben visszafelé is tekint, így próbál úrrá lenni a teljes értékviszonylagosság kísértésén, noha a *Bevezetés* alaposan mérlegeli ennek messzemenő következményeit, és rendkívül nehéz küzdelmet folytat velük.

Talán ez a harc is okozza, hogy Esterházy kötete nemcsak a magyar próza lehetőségeit terjesztette ki számottevő mértékben, de egyúttal messze fölülmúlta gondolati mélység tekintetében azoknak a nyugati műveknek a túlnyomó többségét, amelyeket a posztmodern irodalom jelentős alkotásainak szokás tekinteni.

HIVATKOZÁSOK

- Barthelme, Donald (1970) *City Life*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Beckett, Samuel (1984) *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. with a foreword by Ruby Cohn. New York: Grove Press Inc.
- Benn, Gottfried (1975) *Gesammelte Werke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Compagnon, Antoine (1979) *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Csokonai Lili (1987) *Tizenhét hattyúk*. Budapest: Magvető.
- Eliot, T. S. (1957) *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber.
- Esterházy Péter (1986) *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Federman, Raymond (1981) (ed.) *Fiction Now... and Tomorrow*. Second Edition, Enlarged. Chicago, IL: Swallow Press.
- Forster, E. M. (1927) *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Frege, Gottlob (1980) *Logika, szemantika, matematika: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Gondolat.
- „Hány kiló a tehetség? Interjú Nádas Péterrel” (1987) *Magyar Nemzet*, július 18.
- de Montaigne, Michel (1868) *Essais*. Paris: Hachette.
- Nietzsche, Friedrich (1964) *Der Wille zur Macht: Versuch einer Umwertung aller Werte*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Ottlik Géza (1969) *Minden megvan*. Budapest: Magvető.
- Peirce [Charles S.] (1955) *Philosophical Writings*. Selected and edited with an Introduction by Justus Buchler. New York: Dover.
- Peirce, Charles S. (1966) *Selected Writings*. Ed., with an Introduction and Notes by Philip P. Wiener. New York: Dover.
- Gróf Széchenyi István (1831) *Világ vagy is felvilágosító töredékek némi hiba 's előítélet eligazítására*. Pest: Füskúti Landerer.
- Wittgenstein, Ludwig (1979) *Über Gewissheit*. Oxford: Basil Blackwell, 1979.
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Culture and Value*. Chicago: The University of Chicago Press.

A történelmi regény létezési módja

„Aki nem érzékeli, milyen kíméletlen (brutale) és értelem nélküli a történelem, azt az ösztönös törekvést sem fogja megérteni, mely arra irányul, hogy értelmessé tegyük a történelmet”

(Nietzsche 1988, 56).

Hayden White *Metahistory* (1973) című könyve korántsem volt előzmény nélküli, a közvélemény mégis e könyv hatásának is tulajdonítja, hogy történetírás és szépirodalminak nevezett elbeszélés közeli rokonságba került egymással a legutóbbi félszázadban. „Ami pedig a fikcionalitást illeti: a történelmi szövegre ez nem kevésbé jellemző, mint a költőire” – olvasható egy jelentős magyar értekezőnek 2011-ben megjelent könyvében. Igaz, ugyanez az irodalmár némileg árnyaltabban fogalmaz ugyanennek a munkájának másik részletében, amidőn jellemzi a történelmi és irodalmi elbeszélés viszonyát, de a különbség nem alapvető a korábban idézett véleményhez képest: „Eltérésüket nem annyira a fikcionalitás/nonfikcionalitás különbségében kell keresni, mint inkább abban, hogy az elbeszélés irodalmi szöveggé, nyelvi alkotássá, illetve műalkotássá való transzgressziója során [...] megváltozik a megjelenítés nyelve” (Kovács 2011, 217, 212).

A huszadik század elején egészen más vélemény számított irányadónak. „A ’történelmi’ regény számomra [...] olcsóságra van kárhoyztatva, egyszerűen azért, mert rendkívüli föladatot jelent”. Henry James írta ezt 1901-ben (James 1987, 332). Véleményének különös súlyt ad az a tény, hogy arról a nyelvterületről származik, amelyet a magyar közvélemény – igaz, helytelenül –

e műfajváltozat keletkezésével társít. A történelmi regény a tizenkilencedik században a történelmi festészethez hasonlóan értéklődött le. Henry James véleménye nyilvánvalóan azt a meggyőződést rejtette magában, hogy a történelmi ismeretek korlátozzák a regény világának öntörvényűségét. A *Háború és béke* némely francia olvasója hihetőleg nem egészen úgy ítélte meg a regénybeli Napóleon alakját, ahogyan egyes orosz olvasók.

Érdemes kiemelni, hogy James azért volt rossz véleménnyel a szóban forgó műfajról, mert mélyen érdekelte a történelem. *The Sense of the Past* című befejezetlen regényének főszereplője, Ralph Pendrel *An Essay in the Aid of the Reading of History* szerzője mindent „a történelmen át szűrve (filtered)” értelmez, és számára a „nemzeti jellemet” a múltnak a címbe szereplő érzékelése érvényteleníti (James 1917, 41, 64, 29, 32). Amikor a londoni Mansfield téren egy „1710-ben épült” házat örököl, „a kapu kinyitásakor a Múltba lép át” és „a kapu bezárásával mindent kirekeszt, amihez addig tartozott” (65, 286, 296). A második könyvben arról olvashatunk, hogy hosszasan néz egy arcképet a házban, míg azután saját magát ismeri föl a lefestett férfiben. „Valaki más vagyok” – állítja a következő részben az USA londoni követével folytatott beszélgetés során, majd pontosít: „– Nem azt mondtam, hogy összeolvadt a személyiségünk, hanem hogy egyértelműen kicseréltük őket” (95, 103). „Teljesen új nyelvet tanít meg nekünk” – mondja az angol Mrs. Midmore a történelmi tudat emberének (197). A fordulat akkor következik be, amikor Ralph „honvágyat érez saját korszaka és helye iránt” (328-329). A múlttal azonosulás ábrándnak bizonyul, a regény nem alkalmas a történelem érzékeltetésére. A tervezet szerint a *The Sense of the Past* végén az amerikai követ a Mansfield téri ház előtt áll: „elsőként azt látja, amint Ralph kijön a kapun és bezárja azt maga mögött” (347).

A James által képviselthez hasonló elutasítás található abban a nagy hatású könyvben, amely az angol regényolvasó közönség elemzését kezdeményezte a két világháború között. Szerzője a következőképpen érvelt: „mindennek a fölálldozásával egyértelmű, ha valaki félreteresi a jelenkori beszédmód ritmusát és

a múlt nyelvéhez tér vissza. A kritikus ezért nem veheti komolyan a történelmi regényeket” (Leavis 1965, 262).

Hasonló vélemény Magyarországon is megfogalmazódott. Kemény Zsigmond már 1852-ben érzékeltette, milyen kísértéssel kell szembenállnia az általa is képviselt műfajváltozat szerzőjének: „Voltak, kik azon kor nyelvét utánozták, melyről meséltek. / De az ily kísérlet, ha sikerülne is – mi eddig nem történt – a művészettől annyi áldozatot kívánna, mit megadni nem szabad” (Kemény 1971, 172). Két évvel később másféle – talán még súlyosabb – kifogást fogalmazott meg, amidőn olyan művekkel szemben érezte fönntartását, amelyekben a „képzelődést zsbibasztotta az ismert tények terhe” (Kemény 1971, 356). A huszadik században élesebben érvelt olyan szerző, aki *Német maszlag, török áfium* (1918) címmel maga is kísérletezett történelmi regénnyel, sőt régi nyelv utánzásával is. Követhetetlennek szokás tartani a törekvését múltbeli nyelv használatára, holott más nyelvű irodalmakban is előfordul, hogy a történelmi regény a cselekmény idejének nyelvét utánozza. Thomas Pynchon majdnem 800 lapos könyve, a *Mason & Dixon* (1997) a kései tizennyolcadik század írásmódjának néhány tulajdonságát eleveníti föl.

Laczkó Géza 1937-ben így fogalmazott a *Nyugat* hasábjain: „Történelmi regény tulajdonképpen nincs, illetve minden regény, amely az író korától pár évtizedre nyúlik vissza, már történelmi, hisz ha én most például az 1910-es évekből ’merítem’ regényem anyagát, a külsőségek s a lélek egészen más formáival találkozom, mint amilyenek ma szabják meg a környezet színeit-vonalait s a lélek lényegét és útjait. / ’Történelmi regény’ kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, mert teszem Flaubert híres történelmi regénye, a ’Salammbô’ rokonabb a ’Madame Bovary’-val, mint az ugyancsak történelmi s megjelenésében vele egy idős (1862) Victor Hugo-féle ’Misérables’-lal. [...] ’A csehek Magyarországbán’ [...] inkább a Scott-regényekkel, mint a ’Zord idő’-vel tart tárgyi és műfaji rokonságot, mert Kemény Zsigmond történelmi regényei valóban Scotti ellenművek, mind megannyi méltóságos s igazi példamutató tiltakozás a Jósika és Jókai-féle történelmi locsogás ellen” (Laczkó 1937, 239).

Társadalomtudós véleményére is lehet hivatkozni, mégpedig a közelmúltból. „A legtöbb történelmi regény nem kifinomultsága és magasrendű esztétikai minősége révén vonzza olvasóit” – állítja a lélektan közelmúltban elhunyt kiváló művelője –, „hanem azáltal, hogy játszóteret kínál a történelem átélésére” (László 2005, 203). Nyilvánvaló, hogy a történelmi regények döntően járultak hozzá a nemzeti azonosságok megteremtéséhez, különösen későn polgárosuló közösségek esetében, amelyekről nem állt távol a fenyegetettség érzése. A tizenkilencedik században, sőt még az első világháború után is közéjük tartozott a magyar. Miként képes fönntartani és megőrizni önazonosságát a nagyhatalmaknak kiszolgáltatott kis nemzet: ez foglalkoztatta a *Gyulai Pál* és a *Zord idő*, az *Erdély aranykora* és a *Fráter György* szerzőjét, sőt utóbb a *Tündérvár*, *A nagy fejedelem* és *A nap árnyéka* szerzőjét is. Több közép-európai nemzedék felfogását összegezte 1861-ben Kemény Zsigmond, amidőn úgy fogalmazott: „A nemzeti érzést leginkább táplálja és szilárdítja a kifejlett irodalom” (Kemény 2014, 224).

Mivel magyarázhatók az idézett erős fönntartások? Többségük egyrészt arra vezethető vissza, hogy a szóban forgó műfajváltozatban erős a kísértés arra, hogy az idegenek csakis előnytelen színben tűnjenek föl – *A kőszívű ember fiaiban* „a nem magyar szereplők (Pulvitzot kivéve) csak negatív értékű cselekvésekkel szerepelnek” (László 2005, 211) – másrészt egymástól eltérő létformához tartozó szereplők érintkeznek egymással: Pierre Kutuzovval beszélget a borogyinói csata előestéjén, és Napoleon néhány szót intéz a sebesült Andrej herceghez az austerlitzi ütközet után. Kutuzov és Napoleon megítélésekor az olvasó előzetes ismeretei latba esnek, Bezuhoj és Bolkonszkij esetében ilyenekkel aligha kell számolni.

Lukács György Sir Walter Scott műveivel indította a történelmi regényről írt könyvét, és még újabb magyar szakíró is „műfajalapító”-nak nevezte a *Waverley* íróját (Bényei 2007, 62). Az összehasonlító irodalomtörténészek szerint e föltevés egyértelműen hibás. Még az angol szakirodalom is a tizenhetedik század második felének francia szerzőitől eredezteti a történelmi regény

kialakulását, amikor „a reneszánsz humanizmus tudós hagyományára támaszkodva, komoly hatású értekezők hangsúlyozni kezdték a távolságot történeti és regényszerű művek között” (Maxwell 2009, 11). A történelmi regény már a francia „nagy század”-ban a nemzeti azonosság tudatát erősítette. A kezdeményezők közé olyan kiváló szerző tartozott, mint Madame de La Fayette, aki *L'histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) címmel a Szent Bertalan éj elbeszélésére vállalkozott. E művében a katolikus hitre áttérő Chabanes gróf az egyetlen „kitalált” főszereplő. Felekezeti háborúság jelenik meg a háttérben, míg szerelmi történet játszódik az előtérben. Az elmondottak „regénynek” minősülnek. A kulcsszó a féltékenység. A jelenkor távlatából a lélektani árnyaltság számíthat a mű fő erényének. Amikor Montpensier herceg megpillantja Chabanes gróf holttestét: „Először szájalomra méltó látvány megdöbbenéssel töltötte el; azután fölébredt benne a barátság és fájdalmat érzett, de a vélt sértettség miatt végül öröm lett úrrá rajta, kellemes hatású volt azt látnia, hogy a sors keze bosszút állt” (La Fayette 1956, 30, 31, 50). La Fayette későbbi alkotása, a *La Princesse de Clèves* (1678) lényegesen hosszabb terjedelme miatt is a legkorábbi történelmi regények egyikeként tekinthető. II. Henrik udvarának bemutatásával kezdődik, ám a címszereplő ezúttal már kitalált személy.

César de Saint-Réal „nouvelle historique” alcímmel beszélte el *Don Carlos* (1672) sorsát, és jegyzeteivel azt sugallta, hogy ténylegesen megtörtént eseményekkel foglalkozott. Ezt a mintát követte utóbb Stéphanie-Félicité du Crest (comtesse de Genlis), amikor *La Duchesse de La Vallière* (1804) címmel adta közre a Napkirály egyik szeretőjének történetét, „roman historique”-ként, szintén jegyzetekkel. Valószínű, hogy Walter Scotthoz hasonlóan Jósika Miklós, különösen pedig Eötvös József, aki nagyon sok francia művet olvasott, ilyen példákat követett a „Korrajz első Mátyás király idejéből” alcímű *A csehek Magyarországon* (1839), illetve a *Magyarország 1514-ben* (1847) megírásakor. Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent, *Gyulai Pál* (1847) című regényében már mellőzte a kései XVI. századra vonatkozó forrásainak állandó megjelölését, ily módon távolodva a „korrajz”

eszményétől s közelítve az öntörvényű világot teremtő műalkotásához. Ha szabad Ricoeur egyik szembeállításához folyamodni (Ricoeur 2000, 32), a múlt fölidézésének (évocation) háttérbe szorításával a történelem kutatását (recherche) állította előtérbe. Így kapott mélységet a címszereplő jelleme. Ugyanez érvényes Martinuzzi és Turgovics alakjának megformálására a *Zord időben* (1857-62): az ő személyiségük szintén történés; változó jellemvonásaikat az olvasónak kell időről időre újra összerakni.

Franciaországban a történelmi regény a tizennyolcadik században már intézményesült műfajnak számított, annak is köszönhetően, hogy néhány évtized alatt körülbelül kétszáz olyan regény jelent meg, amely vagy emlékirat alapján készült vagy emlékiratnak tüntette föl magát. Prévost abbé például 1731 és 1739 között *Le Philosophe anglais ou l'Histoire de Monsieur Cleveland* címmel nyolc kötetben adta közre Cromwell törvénytelen fiának élettörténetét. Az ilyen munkák döntő hatást tettek a tizenkilencedik század történelmi regényeire. Philippe Lejeune és mások munkái nyomán kétségbe is vonható az egyértelmű szembeállítás önéletírás és regény között, hiszen mindkettőben óhatatlanul is szóhoz jut a kitaláltság (fikcionalitás). „Az, hogy Vajda Jánosné állítólag azonos Vajda Jánosnéval, míg Störr kapitány állítólag nem azonos Füst Milánnal, nem nyom túl sokat a latban” – szögezi le Márton László (Márton 1999, 240). *A három testőr* (1844) előszavának első mondata szerint ez a mű a *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) alapján készült. Dumas elhallgatta, hogy ennek az „emlékezés-regény”-nek Gabien Courtilz de Sandras (1644-1712) a szerzője. 1746-47-ben Nicolas Lengler du Fresnoy nyolc kötetben gyűjtötte össze az addig írt legjelentősebb alkotásokat *Recueil de romans historiques* címmel.

Ismeretes, hogy a műfajok elmélete és története nem ismer egységes szaknyelvet. Scott a romance elnevezést használta, részint emlékeztetve arra, hogy fiatal korában verses elbeszéléseket írt, részben utalva a romance és novel megkülönböztetésére, melyet Clara Reeve máig nagy hatású, *The progress of romance through times, countries, and manners* (1785) című könyvében körvonalazott. Francia, sőt magyar irodalmárok is kísérleteztek

e szembeállítás meghonosításával, ám szakíróink többsége nem követte az angolszászok példáját, akik az idősb Dumas könyveit is a „historical romance” megjelöléssel emlegetik (Dos Passos 1968, 25, 32).

Noha a történelmi regénynek nevezhető alkotások szerepe lényegesen változott az idők során, meglepő bizonyos szerkezeti elemek ismétlődése. Számottevő részüknek cselekménye valamely ostrom vagy csata köré szerveződik. Ennek korai példája Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649-53) című, Sardis ostromáról írt könyve, melyből Scott sokat kölcsönzött. A *három testőr* központi eseménye La Rochelle ostroma. 1627-ben Richelieu bíboros vezetésével a katolikusok elfoglalták az Atlanti-óceán partján lévő hugenotta erődöt. Ugyanez az ostrom szerepel Lawrence Norfolk *Lemprière's Dictionary* (1991) című első regényének térben és időben egyaránt rendkívül sokfelé ágazó, Konstantinápolyt, Temesvárt és II. József császárt egyaránt magában foglaló háttérében. Eötvös József említett művében Telegdi István kerti lakának bevételéről, Gárdonyi Géza népszerű könyvében, az *Egri csillagokban* (1899) a címben szereplő vár 1552. évi török ostromának kudarcáról olvashatunk. A sok tizenkilencedik századi példával meglepő folytonosságot mutatnak huszadik századi, különösen a második világháború utáni regények. Az észak-amerikai polgárháború regényei közül Allen Tate könyve, a *The Fathers* (1938), a virginiai Buchan család otthonának az északiak oldalán harcoló hollandok és feketék által elfoglalt és lerombolt látványával végződik. Claude Simon műve, a *La Bataille de Pharsale* (1969) már címével is Julius Caesar és Pompeius Kr. előtt 48. augusztus 9-én lezajlott csatájára, José Saramago művei közül a *História do Cerco de Lisboa* (1989) a portugál főváros 1147-ben vívott ostromára utal, Darvasi László műve, *A könnyemutatványosok legendája* (1999), Buda 1686-ban sikeressé vált visszafoglalásával végződik, Esterházy Péter *Harmonia caelestis* (2000) című kötetében minduntalan visszatérő elem a törökök és magyarok között 1652-ben vívott vezekényi csata, Georg Maximilian Sebald könyve, az *Austerlitz* (2001) Antwerpen 1832-ben lezajlott francia ostromával foglal-

kozik. Kemény Zsigmond utolsó regényének (*Zord idő*) eredetiségét bizonyítja, hogy Buda 1541-ben végrehajtott török elfoglalását a város főbírójának látószögéből ostrom elmaradásaként (paródiaként) jeleníti meg. A regény központi eseménye, a folytonosság megszakadása hiányként jelenik meg. Nem ez az egyetlen jellegzetesség, amely ellentmond annak a föltevésnek, amely szerint „Kemény Zsigmond regényei követik a scotti mintát” (Bényei 2007, 327). Az ilyen eltérés a hagyománytól éppen a műfaj örökiségének szívós továbbélése miatt érdemel különös figyelmet.

Az is folytonosságot képvisel a történelmi regény sorsában, hogy az ilyen mű mindig a földézett történelmi korszaknál későbbi időre, olykor a megírás jelenére is vonatkoztat. A *nagy Cyrus főhőse XIV. Lajos* kiváló hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek (1621-1686) hasonmása. Ez a hagyomány érzékelhető abban, hogy a *Magyarország 1514-ben* reformkori pártvillongásokra, Spiró György regénye, *Az Ikszek* (1981), a Kádár-korszakként ismert magyarországi politikai helyzetre céloz. Herczeg Ferenc „elbeszélés”-e, *Az élet kapuja* (1919), Bakócz Tamás 1513-ban pápaválasztásra tett sikertelen kísérletének megjelenítése áthallásokkal, burkoltan utal Magyarország első világháborús vereségére. *A rózsza neve* (1980) a korai tizenharmadik században játszódik, de egyik főszereplője, az angol Vilmos (középfelnémetre fordítva) Wittgensteint idézi: „Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist” (Eco 1994, 572-573). Márai kései művei közül az *Erősítő* (1975) az inkvizícióval foglalkozik, ám egyik lábjegyzete Alexander Dubčeket idézi. Márton László *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) című regényének cselekménye a tizenhetedik század elején játszódik, de a 152. lap a Spartacus-fölkelés egyik kezdeményezőjéhez, a 153. pedig az 1950-es évek elejének egyik kelet-német vezetőjéhez kapcsolja a főszereplő nevét. Péterfy Gergely legújabb könyve, a Kazinczy sorsát megelevenítő *Kitömött barbár* (2014) a jelenre is céloz, amidőn azt sugallja, hogy a politikai hatalom és a parlagság együttes erővel lehetetlenné teszi a független szellemi életet.

A későbbi időszakra vonatkoztató, allegorikus értelmezés mindazonáltal a jelentést eltorzító kisajátítás veszélyét is ma-

gában rejti. Ennek jellegzetes példája Salamon Ferenc egykorú méltatása a *Zord idő*ről, amely szerint „a regény végén sejteti és megjósoltatja, hogy a köpönyegforgatás magában hordja büntetését” (Salamon 1907, 2: 468). Hasonló időszerűsítésre példa Mark Twain minősítése 1883-ból, amely szerint az *Ivanhoe* „rang és kaszt iránti tisztelet”-re nevel, olyan szemléletre, amely az Egyesült Államok déli részén élt ültetvényeseket jellemezte és 1861-ben polgárháborúhoz vezetett (Twain 1982, 500-501). Nem kevésbé volt torzító Heller Ágnes magyarázata *A véres költőről* (1921), amely Nero császár alakját Szabó Dezső jellemképeként tüntette föl. A *Tündérkertről* (1921) tudtommal először Laczkó Géza állította, hogy „nagyon is a háború előtti irodalmi Magyarország, melynek költő-fejedelme megengedhette magának magas és faja-tépését” (Laczkó 1922, 1259), azt sejtetve, hogy Móricz Zsigmond Ady Endre személyisége alapján mintázta meg a szeretlen látnok Báthory Gábor alakját, és ebből arra lehetett következtetni, hogy a gyakorlatias Bethlen Gábor Móricz hasonmása. Az alkotás folyamatának távlatából ítélve bizonyára „érdekes az író személyes életének és Bethlennek mint regényhősnek összevetése” (Szilágyi 2013, 299), a *Tündérkert* a mai olvasó számára mégis több lehet kulcsregénynél. Tóth Gyula figyelmeztetése, mely szerint „[n]incs bizonyítéka annak a feltételezésnek, hogy a *Zord idő* Werbőczijét Kossuthal kellene azonosítanunk” (Tóth 1968, 489), szintén indokolt, ha a regény hatása foglalkoztat bennünket. Ilyen nézőpontból „Kemény azon általánosabb törekvésével” sem kell számolni, „hogy Pécsi ábrándkergetésével, puhaságával, könnyelműségével a Kossuth (szerinte) megfontolatlan, elbizakodott tevékenységét bélyegezze meg” (Imre 1996, 283).

Füst Milán *Advent* (1922) című kisregényének a tizenhetedik századi Angliában játszódó történetét túlzott egyszerűsítéssel, a főszereplő sorsának szerencsés kimenetelét figyelembe nem véve vonatkoztatták az 1919 őszén kezdődött magyarországi ellenforradalomra. Egy évtizeddel ezelőtt Hites Sándor nyíltan a *Zord idő* „példázatos olvasásának gyakorlatá”-hoz kapcsolódva, a *Forradalom után* (1850) és a *Még egy szó a forradalom után* (1851) távlatából értelmezte ezt a regényt, szinte értekező műként ol-

vasva az említett két röpiratnál évekkel későbbi elbeszélő alkotást. „Formálisan talán nincs is sok különbség köztük” – állította (Hites 2004, 94, 88). A történetmondás költészettani (poétikai), szerkezeti sajátosságaitól hasonló módon eltekintett Bényei Péter, amidőn „amorális”-nak minősítette Martinuzzi György magatartását, aki egy fő alatt kívánta egyesíteni Szent István országát (Bényei 2007, 403). A történelmi regény példázatszerű, erkölcsi tanításként olvasása, a mindenkori jelenre vonatkozó kisajátítása nagyon szívós örökség, végső soron a „Historia est magistra vitae” ókori eszményére vezethető vissza, melynek hívei föltételezik, hogy a múlt tanulságul szolgálhat a jelen és/vagy a jövő számára. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja. Barta János nem alaptalanul észrevételezte, hogy a *Zord idő* egyes részei lehetővé teszik a példázatos megközelítést: „Kemény Frangepán Orbán szájába adva, lefesi a korabeli európai korképet is” (Barta 1985, 16), ám ez annyit jelent, hogy ennek a szereplőnek egysíkú jellemzése ellentétben áll Martinuzzi vagy Turgovics személyiségének összetett megformálásával. Ha ez így van, Frangepán szerepköre némileg ellentmondásban lehet Keménynek az „irányregények”-kel szemben kifejezett főnntartásával (Kemény 1971, 417).

Harmadik gyakori sajátosságként említhető, hogy a történelmi regény szerzője sokszor valamely történetinek minősített elbeszélés átírására vállalkozik. Az *Erdély aranykorában* Jókai olykor szó szerint idézi a székely Cserei Mihály (1669-1756) 1853-ban Kazinczy Gábor által megjelentetett *Históriáját*, Kemény Zsigmond művei közül a *Két boldog* (1852) és az *Özvegy és leánya* (1855-57) a Szalárdi János (1601-1666) által írt *Siralmas magyar krónikának* fölhasználásával készült (amelyet Kemény adott ki 1853-ban), ahogyan Dickens második történelmi regénye, a Bastille ostromát és a jakobinus rémuralmat fölidéző *Két város története* (1859) kitalált eseményeinek hátterét is Carlyle *A francia forradalom története* (1837) című munkája ösztönözte. Kosztolányi Tacitus és Suetonius munkája, Móricz

Kemény János tatár fogsága alatt készült önéletírása és más források alapján írta *A véres költőt*, illetve a *Tündérkert*et. Az újabb népszerű irodalom is gyakran támaszkodik történetírók műveire. Az amerikai Steven Saylor például a huszadik század utolsó és a huszonegyedik első évtizedében az ókori Rómáról megjelent rövidebb-hosszabb elbeszélő műveiben arra a munkára támaszkodott, amelynek Titus Livius az *Annales*, az utókor pedig az *Ab Urbe condita* címet adta. Mészöly Miklós a *Fakó foszlányok nagy idők évadján* (1983) írásakor Wesselényi István kora tizenharmadik századi naplójából, Márton László a három részes *Testvériségben* (2001-2003) Mészáros Ignác német szöveg(ek) alapján készült *Kártigámjából* (1772) merített. Az *Egyszerű történet vesző száz oldal – a kardozös változat* – (2013) lapjain Esterházy Péter olvasója a történész Szekfű Gyulára, Kosáry Domokosra és Szűcs Jenőre, sőt a levéltáros Iványi Emma egyik forráskiadványára is találhat hivatkozást (Esterházy 2013, 68, 75). Kemény Zsigmondról először 1989-ben megjelent könyvemben igyekeztem hangsúlyozni annak a jelentőségét, hogy a *Zord idő* írásakor e szerző nemcsak XVI. századi forrásra, de XIX. századi történészek, Szalay László és Horváth Mihály munkájára is támaszkodott, arra emlékeztetve, hogy történelem kizárólag nyelvileg megfogalmazott alakban létezik, tehát szinte minden történelmi regény átírásnak is tekinthető. Jókai kései regénye, a *Fráter György* (1893) bizonyíthatja, mennyire különböző történelmi regényeket lehet írni ugyanazoknak a forrásoknak alapján. Kemény a múlt többféle értelmezésének lehetőségét sugallja, Jókai elbeszélőjét viszont „az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli” (Szegedy-Maszák 2011, 212). E két szemlélet közül az előbbi lényegében „annak beismerése, hogy egyes (korlátozott) nézőpontok szerint férhetünk *csupán* hozzá a jelenben a múlthoz (ami a történelmi megismerés – megértés – viszonylagosság tudatosítását követeli meg tőlünk)” (Gyáni 2010, 191), és így közelebb áll a legutóbbi évtizedek műveire, ahhoz a felfogáshoz, amelyet Grendel Lajos első regénye, a kitalált történelmi okmányokat értelmező *Éleslövészet* (1981) így körvonalaz: „Ahány forrás, annyi nézőpont. Ami az elbeszélőt lépten-nyomon zavarja,

az az el nem hanyagolható körülmény, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, mintha mindenki *más* történetet írna, s nem ugyanazt a történetet írná *másképpen*” (Grendel 1981, 25). A *Jacob Wunschwitz igaz története* – melyről Kálmán C. György elismeréssel írta, hogy „sokszor végigolvasható, mindig újraértelmezhető” (Kálmán 2002, 108) – megcáfolja a címét, hiszen ugyanazt az eseményt egymással felelő változatokban beszéli el, például egy gyilkosság „elbeszélésének nagyjából hét variációjá”-t tartalmazza (Bengi 2000, 120). A címszereplő halálát is többféle módon hozza az olvasó tudomására, majd az utolsó lapon arról tudósít, hogy „páncélba öltözött férfiak” egyike baltával „készül lesújtani” Wunschwitzre. „De ha kiolthatta is a valóságban a kelmefestő életét, erre történetünkben aligha lesz már módja, mert ebben az utolsó pillanatban / véget ér / JACOB WUNSCHWITZ IGAZ TÖRTÉNETE” (Márton 1997, 234). „Aki jogot formál az Igazságra, azt az Igazság elhagyja” – így fogalmaz Pynchon történeti regényének egyik szereplője (Pynchon 1997, 350).

Az átírásnak mértéke és módja nagyon különböző lehet. Kemény Zsigmond még a cselekmény szintjén is mindig erősen átalakította a kölcsönzött anyagot. Szalárdi krónikájában „a Mikesek brutális nőablók és a panaszt tevő Tarnóczynének van igazsága, Sára és János titkolt szerelme tehát Kemény kitalálása” (Imre 1996, 277). Hozzá lehet tenni: az özvegy vallási őrjöngése is a regényíró leleménye. Annak az általa képviselt igénynek felel meg, mely szerint elengedhetetlen, hogy a történelmi regény „lélektani mélységgel” párosuljon, a szereplők sajátosságai „a jellem organikus részeivé váljanak” s „a kompozíció meg ne hamisíttassék” (Kemény 1971, 137-138, 205, 207). Krúdy viszont sokszor átalakítás nélkül másolt a királyregényeihez használt szövegekből. Ez is oka annak, hogy e műveiben „nem tudta érvényesíteni sem atmoszférateremtő erejét, sem látomásos prózája mélységeit.” Másik végletként fogható föl több korábbi szöveg ötvözete Láng Zsolt *Bestiárium Transylvaniae* (1997-2011) sorozatában. Példaként az első kötetből István fejedelemnek alakját lehet említeni, mely „öt-hat különböző erdélyi fejedelemhez fűződő anekdoták-

ból van kikeverve” (Márton 1997, 224, 265). Előfordul, hogy az időszerkezet megváltozására vezethető vissza az átalakítás. Az amerikai költő és regényíró Janet Lewis (1899–1998) *The Trial of Sören Quist* (1947) című regénye egy jogi eseteket tárgyaló gyűjtemény alapján készült. Előszavában az amerikai író az állítja, hogy az évszázadokkal ezelőtti történet „fő tényei, sok részlete, sőt a főbb szereplők szavainak egy része inkább történelem, mint regény” (Lewis 1959a, 2). A regényszerűség főként a történetmondás időrendjéből származik. A könyv elején hosszú távollét után falujába visszatérő dán paraszt értetlenül tapasztalja, hogy mindenki elfordul tőle. A múlt utólagos elbeszéléseiből tudja meg az olvasó, hogy távollétében az ő meggyilkolásával meggyanúsították, majd kivégezték a falu lelkészét. Ugyancsak történeti forrás szolgált kiindulópontként Janet Lewis a *The Wife of Martin Guerre* (1941) című művéhez. A *Famous Cases of Circumstantial Evidence* (New York: James Cockcroft, 1873) közli a történetet, azt a hatalmas gyűjteményt idézve, amelyen Estiette Pasquier (1529-1616) bő félévszázadig dolgozott. A beszámoló eredeti szerzője Jean Corras jogász, aki utóbb a Szent Bertalan-éj áldozata lett (Lewis 1959b, 7). A helyszín egy falu Gascogne-ban. Martin Guerre röviddel házasságkötése után elhagyja a családját. Nyolc év múlva tér vissza. Teljesnek látszik a boldogság, míg a feleségben nem alakul ki a gyanú, hogy a férfi, akitől második gyereke született, nem azonos a korábbival. Pert indít. Minden a férj azonossága mellett szól, míg a tárgyalás végén nem jelentkezik a valódi Martin Guerre. Kivégzik a másik férfit. Az eset széles visszhangot keltett; a kortárs Montaigne is emlegeti. Az átalakítás ezúttal a jellemek szintjén érvényesül: a jólelkű szélhámost mindenki megszereti, míg a durva, faragatlan, indulatos Martin Guerre általános népszerűtlenségnek örvend. A kis regény egyik lényeges vonása, hogy a feleségben csak lassan ébred föl a gyanakvás.

A huszadik század második felétől egyre több olyan könyv jelent meg, amely nemcsak átírással, de jellegként szerepeltetett idézetekkel is nyilvánvalóvá tette az olvasó számára, hogy történelminek minősíthető regényt tart kezében. Hermann Broch

1938 és 1945 között írt rendkívül eredeti műve, a *Tod de Vergil* (*Vergilius halála*), az első jeligén kívül többször is idéz az *Aeneis*-ből, sőt a címszereplő elbeszélő tudatának szövege is gyakran utal Vergilius művére. John Fowles a *The French Lieutenant's Woman* (1969) fejezeteit a történet korából származó szövegrészlettel indította, Christoph Ransmayr pedig Ovidius műveinek részleteivel zárta *Die letzte Welt* (1988) című regényét. Milorad Pavić könyve, a *Hazarski rečnik* (1984) ugyanazt a hitvitát beszéli el keresztény, muszlim és héber források alapján, érzékeltetve, hogy különböző történelmek léteznek. A *Jacob Wunschwitz igaz története* a könyv végén található jegyzet szerint egy 1731-ben kiadott gyűjteményben („Nachlese”) található szövegek fölhasználásával készült. Ez ugyanaz a forrás, amelyre utal a tizenhatodik század közepén játszódó *Michael Kohlhaas* (1810) alcíme („Aus einer alten Chronik”). Márton László Heinrich von Kleist kiváló fordítója, és szóban forgó regényében sok az áthallás-szerű utalás a német romantikus szerző műveire. Nem pusztán arról van szó, hogy mindkét műben szerepel Luther, és Márton László regénye Kohlhaasról, sőt Kleistről is szót ejt. Ennél lényegesebb, hogy Wunschwitz sorsa mintegy Kohlhaasénak a kifordítása. Az elbeszélőnek mindkét esetben korlátozott ismeretei vannak az általa elmondott eseményekről, vagyis mindkét műben szerephez jut a hiány, a kihagyás. Ez a példa is igazolhatja, hogy a huszadik-huszonegyedik század fordulójának történelmi regényei folytonosságot mutatnak a romantika korának alkotásaival. A *Jacob Wunschwitz igaz története* elolvassa és újraírja a német szerzőnek majdnem kétszáz évvel korábbi művét, mintegy fölerősít egy lehetőséget, amely a német műben is érzékelhető.

A Scott előtti művek átmeneti háttérbe szorulását e szerző alkotásainak rendkívüli sikerével is lehet magyarázni. Hatásuk elválaszthatatlan attól az értékőrző (Tory) felfogástól, amely szerint az idézetekkel minduntalan szereplő múlt (a latin ókor, a kelta örökség, a szóbeliség) magasabb rendű, s ennek megfelelően a szerző „kitalált (fictitious) elbeszélések sorát” adja az olvasó kezébe, „amelyek Skócia szokásait (manners) három különböző korszakban kívánják szemléltetni; a WAVERLEY apáink korát,

a GUY MANNERING saját fiatalságunkat, A RÉGISÉGBŰVÁR (The Antiquary) a kitalált tizennyolcadik század utolsó évtizedét idézi föl”. A sorozat első köteteinek az ajánlója (Scott 1998, 3) arra figyelmeztet, hogy Scott eleinte – sőt legjobb műveiben (*Old Mortality* 1816, *The Heart of Mid-Lothian* 1818) később is – a viszonylag közelebbi múlttal foglalkozott. A korábbi évszázadokról írt könyvei minduntalan ellentmondásba keveredtek a történetírással. Az *Ivanhoe* (1819) például alaptalanul állította, hogy Oroszlánszívű Richard „beszélt volna angolul, nem is szólva arról, hogy e nyelven balladát írt volna.” „Az *Ivanhoe* legkirívóbb történeti ’pontatlansága’ az, hogy még I. Richárd korában is erősen érzékelhető lett volna a faji megosztottság hódítók és meghódítottak között” (Scott 1986, 561, XXV). Ennek az ad jelentőséget, hogy a regényben fontos szerepet játszik a szász és normann francia nyelv szembeállítás.

A történeti hiteltelenség okozta Scott népszerűségének hanyatlását a megbízható adatolást követelő pozitívista történetírás terjedésével, a tizenkilencedik század második felében. George Eliot *Middlemarch* (1871-2) című regényében lehet olyan részletet találni, mely szerint egy gyerek „hangosan olvasott attól a szeretett írótól, aki oly sok fiatal boldogságához járult hozzá jelentős mértékben” (Eliot 1965, 616-7). Hélène, Zola hősnője (*Une page d’amour* 1878) az *Ivanhoe*-t olvasva hiteltelennek találja Torquillstone ostromának leírását, a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) pedig egyenesen „roncsnak” (wreck) minősíti Scott műveit (Twain 1954, 247).

A pozitívista távlat magának a történelmi regénynek a létjogosultságát is kétségbe vonta. Sainte-Beuve megróttá Flaubert-t, amiért „ostromot akart létrehozni (faire)” a *Salammbô* (1862) írásakor, és Flaubert így védekezett: „nem teljes mértékig kitaláltam, csak egy kissé eltúloztam (chargé)” (Flaubert 1893, 560). Ilyen kifogás manapság szinte nevetségesnek számíthat, mert a valóságot a kitalálttól (fikciótól) elválasztó határvonal kérdésessé vált, és egyre több figyelem terelődött a különbségre a történeti és a természettudományokban érvényes tapasztalati (empirikus) tény között. Magyar vonatkozásban is igaz lehet, hogy „amit

egykor írói gyengeségként tapasztaltak, az mára poétikai teljesítménnyé lett”. Hites Sándor joggal állapította meg, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmárai azt tekintik a jelenkori történelmi regények erényének, amit a XIX. században fogyatékoságnak minősítettek, hiszen Jósika Miklós *Sziklarózsájában* (1864) „a címből kibomló képi hálózat nem kevésbé összetett”, mint Háy János többek által méltatott regényében, a török hódoltság alkonyán játszódó *Dzsigerdilenben* (1996), s ezt csakis azért nem ismerik föl, mert „meglehetősen kevesen olvassák a műfaj 19. századi darabjait.” Talán még azt sem erős túlzás állítani, hogy „az új regények nem lépnek ’túl’ a műfaj ’tulajdonképpen’, romantikus változatán” (Hites 2004, 118-119, 124). Szilágyi Márton egyenesen „romantikus történelmi regény”-nek tekinti Háy művét, mely szerinte „megelégedni látszik egy – egyébként tudatosan felidézett – hagyomány alapsémájával” (Szilágyi 1996, 82-83). Ezt a minősítést módosítja a regény kezdete – „Minden boldog vitéz egyformán boldog, de minden boldogtalan vitéz a maga módján boldogtalan” (Háy 1996, 5), mely az *Anna Karenina* első szavait idézi föl: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az”. A körkörös szerkezet is megkülönbözteti a *Dzsigerdilent* a romantikus regényektől – a regény a török hatalmat kiszolgáló Szilveszter temetésével indul és záródik –, valamint a felhők fölött tartózkodó Úr szerepeltetése. Ez utóbbiban gúny érzékelhető, a következőhöz hasonló mondatok révén: „Lábujjai közül unottan kapargálta ki a koszoskat, s néha galacsinná gyűrve lepöckölte a földi világba” (Háy 1996, 234).

Annai bizonyos, hogy a közelmúlt s a jelen regényeinek távlatából a múlt is átminősül, és immáron nem eléggé megalapozott az olyan általánosítás, mely szerint „Jósika Miklós, Eötvös József, Jókai Mór és Kemény Zsigmond regényeiben a múltreprezentáció szorosan összekapcsolódott a tanító példázatossággal” (Szirák 2005, 50), mert nagyon különböző műveket hoz közös nevezőre. Jogos az álláspont, amely kétségbe vonja „annak a belátásnak az érvényesíthetőségét” (Török 2012, 110-111), amely szerint „az új történelmi regény el akar szabadulni irodalomtörténeti elődjétől” (Kulcsár-Szabó 1999, 1292).

Nem könnyű megmondani, mikortól vállalták az írók, hogy alárendeljék a tényszerűséget a kitalátnak. Ford Madox Ford kiváló regényhármasa, a *The Fifth Queen* (1906-1908), a katolikus Katharine Howard története, VIII. Henrik angol király korának rendkívül alapos ismerete alapján készült, mégis hihetőleg a szerző leleménye, hogy a címszereplő imádkozva kérte a királyt, hogy ne végezzék ki fő ellenségét, a protestáns Thomas Cromwellt, s az a mozzanat, amely szerint az uralkodó ötödik feleségének kivégzését kikényszerítő államférfiak egy Katherine által egy férfinak adott zsebkendőt használtak föl bizonyítékként, minden bizonnyal utalás az *Othello*-ra. „A történelmi regény mindenek előtt regény; másodsorban nem történelem” – írta Alfred Döblin (Döblin 1963, 169). Ennek a véleménynek előzményeként tartatható számon, hogy Kemény Zsigmond meglehetősen messze elment „ama korlátok kijelölésében, miket a művészet törvényei a történelmi hűség elibe vetnek.” Így indokolta felfogását: „A történet egy soha be nem végzett egész, mely a múltból a jelenen át a jövőbe szövi magát, s még nagy korszakai sem oly kikerekítettek, mint a teoretikus elmék képzelik, a regénynek ellenben művészileg befejezettnek kell lennie, kiformált mesével, megoldott eszmékkal, célhoz vitt tényekkel, lepergett szenvedélyekkel és a katasztrófban elmondott igazságtétellel” (Kemény 1971, 163). Kemény elbeszélő művei összhangban vannak ezzel az elvvel. Úgy fejlesztette tovább a Szilágyi Virgil szerkesztette *Buda-pesti Visszhangban* 1852-ben folytatásokban közölt *Visszaemlékezéseket Ködképek a kedély láthatárán* címmel beszélyfüzérére, hogy különböző nézőpontok és elbeszélők érvényre juttatásával kétségessé tette a vonalszerűen, oksági alapon előre haladó történetmondást. Dickens művei közül nyomtatásban megjelent szövegben tudtommal egyedül a *Bleak House*-ra hivatkozott (Kemény 1971, 198-199), abban az évben, amikor az megjelent, s aligha véletlenül, hiszen ez a regény szakít az idő egyenmű lefolyásának eszményével, de ő angol kortársával egy időben lényegesen merészebb módon vonta kétségbe az egyetlen és egyseges történet fogalmát és általában az elbeszélhetőséget. A figyelmes olvasó *A rajongókban* (1858-9) is észreveheti, hogy az

elbeszélő gyakran föltevéshez, illetve vagylagossághoz folyamodik, amidőn egy-egy szereplő indítékait igyekszik megállapítani, sőt egyes események egymáshoz kapcsolódását is olykor „vak eset”-nek minősíti.

Annai bizonyos, hogy a jelenkori történelmi regény nem kapcsolható egyértelműen a posztmodernséghez. Az irodalomtörténet nem támasztja alá a föltevést, amely szerint „a holokauszt és a Gulag [...] nyitotta meg, az utat a 'posztmodern' történelmi regény előtt”, és az első ilyen mű Umberto Eco *Il nome della rosa* címe regénye (1980) lett volna. Az eseményeket elmondó művek története annak is ellent mond, hogy „a mindent tudó elbeszélő kirekesztése” volna a jelenkori történelmi regény megkülönböztető sajátossága (Heller 2010, 28, 61, 66), mert ilyen elbeszélő nincs a tizenharmadik századi levélregényekben, és a tizenkilencedikben is meglehetősen gyakran fordult elő, hogy a több elbeszélő kizárta a mindentudást – Kleist említett művére vagy Emily Brontë 1847-ben megjelent regényére éppúgy lehet hivatkozni, mint Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) című „beszélyfűzér”-ére, melynek cselekményében egyébként fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom. Henry James munkásságában köztudottan döntő tényező a különböző, sőt egymást cáfoló nézőpontok feszültsége, a *The Sacred Fount* (1901) első személyű történetmondója pedig hangsúlyozottan megbízhatatlan.

A Joyce-nál tíz évvel idősebb J. C. Powys *Porius: A Romance of the Dark Age* (1951) című alkotását, amelynek cselekménye 499-ben játszódik, joggal nevezték „metahistorical novel”-nek (Maxwell 2009, 273), és e minősítés az író némely korábbi könyvére is illik. Mennyiben történelmi regény kifordítása Raymond Queneau művei közül a *Les fleurs bleues* (1965)? Az első fejezet Duc d'Auge 1264. szeptember 25-én viselt dolgairól tudósít, míg a 3. főszereplője, Cidrolin a „jelenkorban” él. A múltból és jelenről szóló részek váltakoznak, ám a múlt egyre közelebbi lesz. Az olvasó arra következtethet, hogy az említett szereplők kölcsönösen álmodnak egymásról, a regény vége felé viszont találkoznak. Az amerikai John Hawkes művei közül a *Virginie: Her Two*

Lives (1982) tizenegy éves lány naplóját tartalmazza. Az első fejezet szerint Virginia párizsi bérkocsis (taxi) húga. Egy tűzeset korábbi életének hasonló eseményét juttatja eszébe. Az 1945-ben játszódó kezdet után a második fejezet történése 1740-be vezet vissza, mikor Virginia egy előkelő úr szobalánya. A két korszak végig egymást váltja; az író szüntelenül idéz korabeli művekből. Nem kevésbé játszik döntő szerepet a szövegek közöttiség a *The French Lieutenant's Woman* lapjain. Fowles alaposan ismerte a XIX. századi Angliát, hiszen évekig tanította a Viktória-kort. Mozgóképpé alakítva is sikert aratott könyve az akkor írt angol regények jellegzetességeit idézi föl, gyakran kigúnyolva őket. Három egymástól eltérő befejezése arra emlékeztet, hogy Dickens is megváltoztatta a *Great Expectations* (1860-3) zárlatát. Az elbeszélő sűrűn utal későbbi eseményekre és semlegesíti a hatást kitalált és való között: a 36. fejezet szerint a hősnő által vásárolt kancsót „egy vagy két évvel ezelőtt” a történet elmondója vette meg (Fowles 1970, 241). A 13. fejezet második mondata így hangzik: „Az általam elmondott történet egésze elképzelt.”

Mennyiben igaz, hogy a történelmi regény főszereplői elképzelt személyek? Nem lehet általánosítani. A jakobinus rémuralmat megjelenítő *Les dieux ont soif* (Az istenek szomjaznak, 1912) csak a festővel folytatott nagyon rövid beszélgetése erejéig juttatja szóhoz Robespierre-t, közvetlenül a zsarnok bukása előtt; a főszereplők mind Anatole France képzeletének alkotásai. A *róza nevében* az Adso nevű visszaemlékező, mestere, az angol Vilmos, valamint az apátság lakói kitalált személyek, a többi szereplő viszont ismert a történelemből. Az észak-amerikai Dél íróinak „Fugitive” csoportjához tartozott költő és „új kritikus” Allen Tate, az *Ode to the Confederate Dead* (1928) szerzője, egyetlen regényt írt *The Fathers* címmel. Ebben az észak- virginiai hadsereget vezénylő Robert E. Lee csak egyszer-kétszer van megemlítve. A szereplők mind kitalált személyek, egy virginiai család tagjai. E kiváló alkotást joggal állította szembe az értekező Arthur Mizener, az *Elfújta a széllel* (1936) (Tate 1962, ix), Margaret Mitchell Georgiában játszódó s 1939-ben mozivásznonra átültetett érzelgős művével. A *The Fathers* egyes szám első személyben elmondott tör-

ténet. Hetedik évtizedében járó orvos, Lacy Buchan, túlélőként emlékezik vissza, miként került föloldhatatlan ellentétbe magán- és közélet ötven évvel korábban, a polgárháború idején, s hogyan pusztult el egy virginiai család. Az önrombolás egy életmód eltűnésével jár együtt. „Becsület és méltóság emberei – hová lettek? Gyerekkoromban ismertem úriembereket, de most már egyetlen egyet sem ismerek, és tudom, hogy én sem vagyok az” – állítja keserűen az elbeszélő (Tate 1962, 210).

Pynchon szinte hátat fordított ennek a hagyománynak, amennyiben főként némely mellékszereplője ismeretlen a történelemkönyvek számára. Az Egyesült Államok északi és déli részét elválasztó vonalat kijelölő Charles Mason (1728-1786) és Jeremiah Dixon (1733-1779) brit földmérőkről írt regényében Samuel Johnson, Benjamin Franklin, George Washington is szerepel. „Count Paradicsom” (Pynchon 195) viszont nyilvánvalóan kitalált személy. Hihetőleg Zsuzsa Szabó is, aki a regény szerint részt vett a Leuthen (mai nevén Lutynia) alsó szászországi falunál 1757-ben vívott csatában, a hétéves háborúnak abban az ütközetében, amelyben Nagy Frigyes hadserege döntő győzelmet aratott Lotharingiai Károly sokkal nagyobb osztrák hadseregével szemben. Pynchon regényében e hölgy a Nádasdy huszárok egyenruháját viseli és a „Good morning, *kicsi kápostá*” szavakkal köszönti az egyik női szereplőt (535, 540). A regény sűrűn idéz Timothy Tox verseiből, ám e szerző, műveivel együtt, a regényíró képzetének terméke. Az 1994-ben magyarul is kiadott *Lemprière's Dictionary* (1991) főhőse, egy 1788-ban megjelent szótár klasszikus filológus szerzője, – az Aldous Huxley *Crome Yellow*, sőt Virginia Woolf *Between the Acts* című regényében is említett – John Lemprière (1765 k. – 1824) történeti személy, ám a kitaláltságra már az is figyelmeztet, hogy az egyik szereplő Chopin *b-moll szonátájának* harmadik tételéből szólaltatja meg az első öt ütemet (Norfolk 1992, 182) – ez a mű pedig csak 1840-ben került a nyilvánosság elé. Az a jelenet, amelyben a minden bizonnyal német származású Ernst Kalkbrenner az említett műből néhány hangot játszik, 1787-ben játszódik, huszonhárom évvel Chopin születése előtt. Ha nem tévedek, az is a regényíró leleménye, hogy

a szótáríró őse La Rochelle-ből menekült el, ahhoz a nyolc hugenottához hasonlóan, akik az egykor közös üzleti vállalkozás miatt Lemprière-nek halálos ellenségei. Nemcsak azon az alapon tekinthető e mű posztmodernnek, hogy történeti ténynek mond ellent, hanem írásmódja miatt is, amennyiben a tizenkilencedik századi regények jelenetszerűségét belső magánbeszéddel társítja.

Magyar regényekben is különböző módokon vált kétségesse a határ tényszerű és kitalált múlt között. *A könnyemutatványosok legendája* már címével jelzi a távolságot a „tényszerűségtől”. Tündérek, villik, ruszalkák, dzsinnek is feltűnnek e könyv lapjain, Achmet pasa haláláról pedig ez a két mondat tudósít: „Egyetlen villanás az egész. Fájdalmában szikla lesz belőle” (Darvasi 1999, 466). Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című könyvének cselekménye a török hódoltság idejére vonatkoztat. A színhely eleinte a Délvidék lehet, de a legtöbb helynév költött. A térképen megtalálható földrajzi név – mint a Szamos folyó, Temesvár vagy Máramaros (Szilágyi 2001, 131, 240, 401) – csak elvéve szerepel, és az időpont sincs közelebből meghatározva, noha szó esik „az öreg császár” idejéről (40), amely talán az 1566-ban elhunyt I. Szulejmán korát jelentheti. Többször is utal a szöveg erdélyi fejedelmre, de mindössze egyszer említődik „János fia” (355), aki minden bizonnyal János Zsigmond. Rakovszky Zsuzsa első regényében, *A kígyó árnyékában* (2002) a képzelet teremtette Ursula Lehmann 1666-ban veti papírra saját élettörténetét, amely jórészt Lőcsén és Sopronban játszódik, és olykor megtörtént eseményről is szót ejt. *A Hollóidő* olvasójának néha szótárhoz kell fordulnia egyes kifejezések mibenlétének kiderítéséhez, *A kígyó árnyéka* esetében az írásmód fokozott stilizáltsága régies hatást kelthet. *A kígyó árnyékában* a főszereplő a történet elmondója, a *Hollóidő* többnyire személytelen, de végig egy diák nézőpontjából láttatja az eseményeket, a *Jacob Wunschwitz igaz története* már első szávaival jelzi, hogy az elbeszélő kívül áll a cselekményen.

A közelebbi múltban is hangoztatott vélemény, mely szerint „a történelem – szemben a fiktív irodalommal – mindig valamilyen szövegen *kívülire* utal, a valódi múltra” (Lorenz 2000, 140), a pozitivizmus korának Rankétól származó, 1857-ben Gyulai

Pál által is megfogalmazott eszményét ismétli meg, amely szerint „[a] történetíró [...] megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek” (Gyulai 1908, 249). Bahtyin állítása, hogy „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges” (Bahtyin 1997, 56) is kétséget ébreszt, hiszen valódi-nak nevezhető múlt és tárgyilagosságnak minősített megközelítés vitatható fogalom. „Az általam ismert adatok alapján nem volt olyan konszenzus, amelynek létét – minden bizonyíték nélkül – Bényei állítja” (Szilágyi 2004, 440). Szilágyi Mártonnak a Dózsa György vezette és Eötvös említett regényében megjelenített parasztfelkelésre vonatkozó helyes észrevételét legföljebb annyival lehet kiegészíteni, hogy 1514 magyarországi eseményeiről nemcsak 1847-ben nem létezett, de alighanem ma sincs közmegegyezés. Kiss Istvánnak, az MSZMP Központi Bizottság egykori tagjának 1961-ben Budán fölállított szobra napjainkban már némelyeket a történelem riasztó hatású magyarázatára is emlékeztethet. Az 1962-ben született Darvasi László még minden bizonnyal egyértelműen előnyös képet kapott Dózsáról az iskolában, ám *A könnyemutatványosok legendája* című regényében már az olvasható, hogy 1514-ben „a földtúró jobbágycsoportokból és a csupaszbőrű kisnemesekből verbuvált kereszties sereg saját urai ellen fordulva fosztogatja a nemesi kúriákat és udvarházakat, s anynyi becstelenséget visz véghez, amihez foghatót nem élt a magyar föld. Nem egy úrhölgyön és porcelánhomlokú gyereklányon vonulnak végig a szarszagú kereszties hordák. A felkelés leverése után a nemesi bíróságok számtalan keresztiesnél foglalnak le meghökkentő rekvizitumokat, előkelő hölgyek és urak fülcimpáit, orrát, kéz- és lábkörmét. Emlékül és bizonyosságul vitték ezeket magukkal, vallják a felkelők” (Darvasi 1999, 120).

Talán még olyan közbülső megoldás sem lehet kielégítő, mely szerint a történeti elbeszélés a „story/discourse” kettősségnek „utalás”-ként (reference) említhető harmadik elemmel kiegészítését igényli (Cohn 1999, 112). Az sem okvetlenül igaz, hogy „a kitalált elbeszélések megkövetelik, a történetiek viszont kizárják, hogy különbséget tegyünk elbeszélő (narrator) és szerző között” (Hernadi 1976, 252), mert nem alkotói döntésről van szó.

A „teremtett múlt” (Bényei 2007, 120) előzetes ismereteket tetelezhet föl, amelyek különböző olvasók esetében nagyon eltérhetnek egymástól. A holokausztról írt regényeket valószínűleg némileg másként olvassa egy túlélő és olyan 1945 után született valaki, akinek családjában és baráti körében senkit nem érintett ez a tragédia. „Nem létezik olyan szövegszerű, mondat- vagy jelentéstani tulajdonság, amelynek alapján egy szöveg a képzelet műveként (as a work of fiction) azonosítható” (Searle 1975, 325).

Bengi László kérdésessé tette, „hogyan egy könyv keletkezése és az elbeszélésben kirajzolódó eseménysorok (explicit vagy következtethető) időindexei közti távolság alapvetően tematikus mozzanata *mércéjévé* tehető-e a (szerencsés esetben poétikai érvényű) műfaji meghatározásnak” (Bengi 2000, 155). Okvetlenül történelmi regénynek kell-e tekinteni például Füst Milán *Szívek a hínárban* (1959) című alkotását, mert története 1730-31-ben játszódik, és főszereplője 1780-ban veti papírra visszaemlékezését, hiszen a szász származású II. Ágost lengyel király elleni összeesküvés csak a háttérben szerepel s a cselekmény két kitalált személy szerelmére vonatkozik? Az irodalomtörténésznek számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy ugyanannak a szövegnek helyzete megváltozhat az idők folyamán, vagyis foglalkoznia kell azzal, hogy „egy saját korát tárgyazó regény miként válik fogadtatástörténetében historikussá” (Hites 2004, 19). „Minden jelenben játszódó regény hamarosan történelmivé lesz. Csak várni kell” – állítja egy kiváló amerikai regényíró és értekező (Gass 1985, 63). Háy János a saját alkotói munkájából vonta le a következtetést, hogy „[e]gy idő után esetleg minden regény történelmi regény” (Háy 2005, 63). Más szóval, „tisztán nyelvi alkotásként történetírói művek és regények nem különböztethetők meg egymástól” (White 1978, 122). A történelmi regényt tehát végső soron talán leginkább olvasási módként lehet meghatározni. Természetesen erre leginkább a cselekmény és az olvasó ideje közötti távolság ad lehetőséget.

HIVATKOZÁSOK

- Bahtyin, Mihail (1997) „Az eposz és a regény”. Fordította Hetesi István. In Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei III.* Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 27-68.
- Barta János (1985) *A pálya ívei: Kemény Zsigmond két regényéről.* Budapest: Akadémiai.
- Bengi László (2000) *Az elbeszélés kihívása.* Budapest: Fialat Írók Szövetsége.
- Bényei Péter (2007) *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében.* Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Cohn, Dorrit (1999) *The Distinction of Fiction.* Baltimore, MD & London, UK: The Johns Hopkins University Press.
- Darvasi László (1999) *A könnyemutatványosok legendája.* Pécs: Jelenkor.
- Dos Passos, John (1968) *The Best Times: An Informal Memoir.* New York, NY: The New American Library.
- Döblin, Alfred (1963) *Aufsätze zur Literatur.* Otten und Freiburg im Breisgau: Walter.
- Eco, Umberto (1994) *A rózsá neve.* Fordította Barna Imre. Budapest: Európa.
- Eliot, George (1965) *Middlemarch.* Edited by W. J. Harvey. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Esterházy Péter (2013) *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat –.* Budapest: Magvető.
- Flaubert, Gustave (1893) *Salammbô.* Édition définitive avec les documents nouveaux. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle.
- Fowles, John (1970) *The French Lieutenants's Woman.* Frogmore, St Albans, Herts: Panther Books.
- Gass, William H. (1985) *Habitations of the Word: Essays.* New York: Simon and Schuster.
- Grendel Lajos (1981) *Éleslövészet: Nem(zetiségi) antiregény.* Bratislava: Madách.
- Gyáni Gábor (2010) *Az elveszithető múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem.* Budapest: Nyitott Könyvműhely.
- Gyulai Pál (1908) *Kritikai dolgozatok 1854-1861.* Budapest: Franklin-Társulat.
- Háy János (1996) *Dzsigerdilen: A szív gyönyörűsége (Regény).* Budapest: Pesti Szalon.
- Háy János (2005) „Törtregény”, *Alföld*, 56. 3:62-64.
- Heller Ágnes (2010) *A mai történelmi regény.* Budapest: Múlt és Jövő.

- Hernadi, Paul (1976) "Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism", *New Literary History*, 8: 247-257.
- Hites Sándor (2004) *A múltnak kútja: Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*. Budapest: Ulpius-ház.
- Imre László (1996) *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- James, Henry (1917) *The Sense of the Past*. London: W. Collins Sons and Co.
- James, Henry (1987) *Selected Letters*. Edited by Leon Edel. Cambridge, MA – London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kálmán C. György (2002) *Mű- és valódi élvezetek*. Pécs: Jelenkor.
- Kemény Zsigmond (1971) *Élet és irodalom: Tanulmányok*. Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta: Tóth Gyula. Budapest: Szépirodalmi.
- Kemény Zsigmond (2014) *Eszmék és jámbor óhajtasok: Válogatott publicisztikai írások*. A kötetet összeállította és a bevezetőt írta Filep Tamás Gusztáv. Kolozsvár: Kriterion.
- Kovács Árpád (2011) *Versbe írt szavak*. Budapest: Argumentum.
- Kulcsár-Szabó Zoltán (1999) „Az ellenszegülő múlt. Láng Zsolt: *Bestiarium Transylvanae*”, *Jelenkor*, 42: 1286-1292.
- Laczkó Géza (1922) „A történelmi regény és Móricz Zsigmond”, *Nyugat*, 15: 1255-1260.
- Laczkó Géza (1937) „A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkl”, *Nyugat*, 30. II: 239-257.
- La Fayette, Madame de (1956) 'La Princesse de Montpensier', in *Les vingt meilleures Nouvelles françaises*. Textes choisis et présentés par Alain Bosquet. Paris: Seghers, 23-51.
- László János (2005) *A történetek tudománya: Bevezetés a narratív pszichológiába*. Budapest: Új Mandátum.
- Leavis, Q. D. (1965) *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus.
- Lewis, Janet (1959a) *The Trial of Sören Quist*. Denver, CO: Alan Swallow.
- Lewis, Janet (1959b) *The Wife of Martin Guerre*. Denver, CO: Alan Swallow.
- Lorenz, Chris (2000) „Lehetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, pozitívizmus és a 'metaforikus fordulat'”. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 4: A történelem poétikája*. Budapest: Kijárat, 121-146.
- Márton László (1997) *Jacob Wunschwitz igaz története*. Pécs: Jelenkor.
- Márton László (1999) *Az áhítatos embergép*. Pécs: Jelenkor.

- Maxwell, Richard (2009) *The Historical Novel in Europe, 1650-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1988) *Sämtliche Werke. Nachgelassene Fragmente 1875-1879: Kritische Studienausgabe* 8, Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 8, München – Berlin – New York: Walter de Gruyter.
- Norfolk, Lawrence (1992) *Lemprière's Dictionary*. London: Minerva.
- Pynchon, Thomas (1997) *Mason & Dixon*. London: Jonathan Cape.
- Ricoeur, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris. Seuil.
- Salamon Ferenc (1907) *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Searle, John (1975) "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6: 319-332.
- Scott, Walter (1986) *Ivanhoe*. Edited with an Introduction and Notes by A. N. Wilson. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Scott, Walter (1998) *The Antiquary*. Edited by David Hewitt with an Introduction by David Punter. London: Penguin Books.
- Szegedy-Maszák Mihály (2011) *Az újraolvasás kényszere*. Pozsony: Kalligram.
- Szilágyi István (2001) *Hollóidő*. Budapest: Magvető.
- Szilágyi Márton (1996) „Tűnt boldogságunk szépsége. Háry János: Dzsigerdilen: A szív gyönyörűsége”, *Alföld*, 47. 11: 79-83.
- Szilágyi Márton (2004) „Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: Magyarország 1514-ben)”, *Irodalomtörténet*, 83: 433-453.
- Szilágyi Zsófia (2013) *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram.
- Szirák Péter (2005) „Történelem nem volt, hanem lesz: A kortárs magyar történelmi regény változatairól”, *Alföld*, 56. 3: 48-53.
- Tate, Allen (1962) *The Fathers*. Introduction by Arthur Mizener. Denver, CO: Alan Swallow.
- Tóth Gyula (1968) „Utószó”, in Kemény Zsigmond *Zord idő*. Budapest: Szépirodalmi.
- Török Lajos (2012) *Textus Viator: Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest: Napkút.
- Twain, Mark (1954) *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. Introduction by Christopher Morley. London – New York: J. M. Dent & Sons – E. P. Dutton & Co.
- Twain, Mark (1982) *A Life on the Mississippi; Mississippi Writings*. New York: The Library of America.
- White, Hayden (1978) *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.

Eötvös József: regényíró vagy értekező?

Joseph Wright of Derby 1768-ban állította ki azt a festményét, amelyen egy kísérletet jelenít meg. Madarat tesznek egy búra alá, majd a levegő kiszivattyúzásával bizonyítják be, hogy e lény nem tud élni oxigén nélkül. A londoni National Gallery gyűjteményéhez tartozó kép – melynek fényképét egy korábbi könyvemben már közöltem (Szegedy-Maszák 2007, 349) – a tapasztalatelvű (empirista) fölvilágosodás szellemében fogant. A látványt a különböző életkorú jelenlévők nem egyformán értelmezik. A baloldalon ülő fiatal férfi arca tárgyilagos érdeklődésre, a vele szemben ülő férfié tünődésre enged következtetni. Ez utóbbi nem a madarat, hanem az asztalra helyezett üvegedényt nézi, melyben egy másik kísérlet tárgya, alighanem egy emberi agynak folyadékba tett maradványa látható. Ez az élemedett korú férfi föltehetően az elmúlásra gondol.

Goya 1799-ben közzé tett, nyolcvan metszetről álló *Los Caprichos* sorozatának 43. darabja, a *Ha az értelem alszik, előjönnek a szörnyek* már egyértelműen állítja szembe a fölvilágosodást és a romantikát, azt a két irányzatot, amelynek kölcsönhatása, sőt feszültsége határozta meg Eötvös József munkásságát.

„Eötvös József manapság jószerivel teljesen ismeretlen, még a művelt olvasók körében is [...] legutóbb alighanem a második világháború előtt olvashatta műveit a tanuló ifjúság” (Devescovi 2007, 7). Az Eötvös Loránd Tudományegyetem egyik oktatójának 2007-ben, Pozsonyban megjelent könyvéből idézem e szavakat. Közel száz évvel korábban a *Nyugat* egyik értekezője még egészen másként ítélte: „Nem kell éppen a százév évforduló nap-tári alkalmá hozzá, báró Eötvös József mindennap aktuális ma is. Akárhová nézzünk, a magyar élet akármely területére, még ma is

mindig találkozunk vele”. Igaz, Schöpflin Aladár nem szépíróként értékelte nagyra Eötvöst, hiszen így fogalmazott: „nem művészi természet, mert kevés érzéke van a konkrét, az egyéni, a megfigyelés, a művészi értelemben vett reális iránt, amit megérez, az rögtön abstractióvá sűrűsödik elméjében” (Schöpflin 1913, 727).

1945 után Eötvös József eszmei-politikai okok miatt került ki a középiskolai törzsanyagból. Lehetne arra hivatkozni, hogy kortársai közül a Mezőségen született Kemény Zsigmond művészileg jelentősebb regényeket alkotott, mert – Szabó Dezső szavaival – Eötvös „az ördögöt csak meglátni tudta, nem megélni” (Szabó 1920, 29), csak hogy Kemény most sem szerepel a Nemzeti Alaptantervben. A „három báró”: Jósika, Eötvös és Kemény egy időben került ki a tananyagból, holott tevékenységük a magyarság örökségének pótolhatatlan része. Egyes tanárok – például az Eötvös Gimnázium oktatói vagy Antall József – egyéni kezdeményezésének lehetett köszönni, ha olykor mégis sor került *A falu jegyzője* méltatására. A jelenkorban is akad oktató, aki követi a példájukat, ám elgondolkodtató, hogy a hivatalos vélemény folytonosságot képvisel huszadik századi történelmünk sötét korszakával.

Eötvös József munkássága legalább három különböző irányból: a történetírás, a bölcselet és az irodalom felől is megközelíthető. Képzettségem folytán e legutóbbira vállalkozhatom, de szólok értekezőként létrehozott teljesítményéről is.

Noha szülei a főrendhez tartoztak, fiatalabb kortársra, Gyulai Pál joggal jellemezte a következőképpen a Kisfaludy Társaságban 1872. február 11-én tartott emlékbeszédében: „A finom módon kívül semmi nem mutatta benne az aristocratát. Polgár volt élvezeteiben, szokásai- és életmódjában” (Gyulai 1914, 1:57). Méltatói közül Péterfy Jenő némi bírálattal jellemezte alkatát: „Belsőleg bizonyos tekintetben az egyezkedés, a 'compromissum' embere volt, a legnemesebb szellemi 'juste milieu'-höz tartozott” (Péterfy 1901, 18). Németh G. Béla szavai hasonló módon éreztetnek némi főnntartást: „Szinte üvegtisztán átlátszó, áttekinthető jellem. [...] A közönségest, köznapit elszántan távol tartotta magától. [...] A kortársak jelentékeny része ezért is idegenkedett tőle.

Úgy vélték, nem ismeri az élet teljességét, nehéz és alacsony oldalait” (Németh 1971, 107). Széchenyi István, sőt később Deák Ferenc is tett rosszálló megjegyzést róla. Föltehetően azért, mert olykor változtatott a véleményén. „Az egészen következetes emberek csak regényekben léteznek” – írta mintegy öngigazolásként (Eötvös 1857, 2: 334). 1866. július 20-án maga ismerte el, hogy „kevés ember van, ki a politika mezején eljárását többször s oly lényegesen megváltoztatá, mint én” (Eötvös 1998, 116). 1840-ben, a *Szegénység Irlandban* című értekezésében „a gyáriparral szemben még félreérthetetlenül a földművelésnek fogja pártját [...]. Öt évvel később, a Pesti Hírlapban [...] azonban előbbi felfogásával homlokegyenest ellenkezőt” hirdetett. *Teendők* című, a *Pesti Hírlapban* 1847. május 13. és november 25. között megjelent cikksorozatában alávetette „a maga centralista álláspontját az egységes ellenzék, tehát Kossuth álláspontjának” (Sőtér 1967, 115, 214). Látván a Habsburg Monarchia solferinói katonai kudarcát, 1866-ban már meglehetősen képtelen állítást fogalmazott meg: „most a dualizmus helyett a magyar birodalomnak eszméjét állítom fel” (Eötvös 1998, 118). Nem teljesen alaptalanul érezhette némely kortársa, hogy Eötvös olykor hátba támadta.

Színművei, rövidebb elbeszélései és költeményei – melyeket Szabó Dezső nem indok nélkül minősített „szónoki művek”-nek (Eötvös József 1998, 220) – elsősorban a szaktudós figyelmére számíthatnak, regényeit viszont fogyatékoságaik ellenére is marandónak lehet tekinteni. Az első kettőt később átdolgozta. Az 1852-ben, illetve 1865-ben kiadott szelídített változatot nem tekintem szerencsésnek, ezért minden esetben az első kiadásra hivatkozom.

1839 és 1841 között megjelent első hosszabb elbeszélő alkotása, *A' Carthausi* a romantikának ahhoz a műfajához tartozik, amelyet a franciák „autofiction”-ként emlegetnek. Szerzőjének 1836-37-ben tett nagy európai utazását fölidéző, vallomásos mű. Nem önéletrajz, hiszen „az a korszak, midőn Eötvös a világfájdalomtól áthatott *Karthausiát* írta: életének egyik legboldogabb korszaka volt” (Sőtér 1967, 49). A Turner által annyira csodált tizenhetedik századi festő, a lotharingiai Claude Gellée festé-

szetére, Petrarcára, Tassora, Samuel Richardsonra, Jean-Jacques Rousseau-ra, Goethére hivatkozik, sőt idősebb kortársai közül Heinére, George Sand-ra és Musset *A század gyermekének valomása* című, 1836-ban megjelent, hasonló műfajú alkotására is. Velencét Byron egyik költeményével idézi meg. Noha a bevezetésben egy magyar fiatal a beszélő, a törzsszöveg Gusztáv nevű francia gróf hátrahagyott naplószerű történetmondása, ki az 1789-ben és 1830-ban kitört párizsi forradalom tanulságait próbálja összegezni. „[K]i az, ki negyven évben nem csalódott volna”? – kérdezi a főszereplő apja (Eötvös 1996, 55). Elisméri az 1798-ban kezdődött forradalom indokoltságát, de megrázó élményként emlékezik a jakobinus önkényuralomra. Fia arra a következtetésre jut, amely majd az értekező Eötvös fő művének egyik alapföltevése lesz: az „uralkodás nem egyéb, mint a szabadságnak [...] legnagyobb foka” (Eötvös 1996, 105), vagyis a szabadság nem egyeztethető össze az egyenlőséggel. A szakirodalom joggal állapította meg, hogy „feltűnő hasonlóságok” vannak az 1830-as forradalomnak Eötvös első regényében és Alexis de Tocqueville-nek *Souvenirs* címmel közreadott visszaemlékezéseiben található értelmezése között (Gángó 2006, 236). A párhuzam jelentőségét csak fokozza, hogy a francia szerző 1850-51-ben vetette papírra megjegyzéseit, amelyek csak halála után jelentek meg.

„– S tudod-e, mi az: egy eszmét vesztenünk?” – kérdezi 1836-ban Gusztávtól barátja, Armand, aki a „nép fia”-nak mondja magát (Eötvös 1996, 73), holott voltaképp gazdag bankár volt az apja, ki tönkrement és ezért öngyilkos lett. Armand forradalmár 1830-ban, de arra a fölismerésre jut, hogy „a nép nem az, minek gondolá” – mintegy előrevetítve Petőfi kiábrándulását azután, hogy 1848 nyarán a költő nem kapja meg a kiskunok támogatását a képviselőválasztáson. Eötvös első regénye *Az apostol* előzményeként is olvasható. Armand azonban nem úgy dönt, mint Petőfi önéletrajzi hőse, Szilveszter. „[H]atáskört nyernem kell, nem élhetek nélküle” – jelenti ki (Eötvös 1996, 100), vagyis hatalomra tör. Az újjgazdag szereplők még a korábbi főrendnél is hitványabbnak mutatkoznak.

A kiábrándulás vezeti Gusztávot a karthauziak Grenoble melletti anyakolostorába. Saját lelki folyamatairól olyan prózában ad számot, amely a romantikus költészethez kapcsolódik. A „hosszú gót folyosókon” járva a romantikára jellemző eszmékkel viaskodik – így például a bábeli nyelvzavarral. Úgy véli, „ez átka nemünknek. Nem értjük egymást” (Eötvös 1996, 14, 171). Ezekben az években Széchenyi is szembe néz az egyetemes nyelvtan és a nyelvi sokféleség kettősségével. Mindkettejük esetében lehet arra gondolni, hogy tudomásuk volt Wilhelm von Humboldt nyelvölcséletéről. Már itt érzékelhető, hogy Eötvöst erősen foglalkoztatta a nemzetiség mibenléte. Később igyekezett háttérbe szorítani a nyelv jelentőségét – ellentétben Palackýnak a nemzetiségek egyenjogúságáról 1848. április 11-én a Frankfurter Nemzetgyűléshez intézett levelével. Eötvös „a történeti nemzetiség elvét” szegezte szembe a cseh államférfinek „a nyelvi nemzetiségen alapuló programjával” – ahogyan azt Bödy Pál megállapította (Bödy 1985, 63).

A fölvilágosodásnak és a tudományok fejlődésének hatására jelenti ki Gusztáv a regény elején: „hitemet elvesztém”, ám *A' Carthausi* mégis megtéréssel végződik. Betty, a szegény lány, akinek érzelmeivel a főszereplő visszaélt, halála előtt így szól Gusztávhoz: „*Imádkozzál érettem, ez vala végső szava, s elragadva nem ismért erőtől borultam térdeimre, s annyi évek után először forró imának nyíltak ajkaim*” (Eötvös 1996, 15, 318). Akárhogyan értelmezi e zárlatot a mai olvasó, annyiban következetesnek lehet nevezni Eötvöst, hogy az általa fölvetett, egymásnak ellentmondó világmagyarázatok feszültségét később is a keresztény hit szellemében oldotta föl.

Ettől eltekintve több következetlenség is érzékelhető felfogásában. 1841-ben kiadott *Kelet népe és Pesti Hírlap* című hosszabb röpiratában még azt hangoztatta, hogy „municipális rendszerünk nemzeti kincseink legnagyobbika” (Eötvös 1978, 1:328), de 1844. július 28-án Szalay Lászlóhoz írt levelében már így fogalmazott: „Napjainkban a Centralizáció, hogy úgy mondjam, a levegőben van” (Eötvös 1976, 146). Egy évvel később megjelent regénye, *A' falu' jegyzője* megyei visszaéléseket, a tisztújításra jellemző megvesztegetéseket jelenít meg.

Ez a második regény elődjéhez képest nagyobb távolságot tart a romantikával szemben. Jellemző, hogy az első fejezet a Réty család kastélyát kétféle építészethez kapcsolja: a tornác „doriai rendszer szerint épült”, a kapu viszont „goth” (Eötvös 1845, 1: 4). „Regényem az élet képe akar lenni” – olvasható az első kötetben, a harmadikban pedig az elbeszélő azt állítja: „nem rendkívüli, de való dolgokat akartam elmondani”. Ez a két önminősítés azzal az eszménnyel van összhangban, amelyet az irodalomtudomány a történeti értelemben vett realizmusnak felelt meg.

„Nem mulatni, használni akartam” (Eötvös 1845, 1: 84, 3: 313, 314). A zárlatnak e szavai elárulják, hogy Eötvös a realista életképet a menippozsi satírából levezethető példázattal ötvözi, vagyis a szereplők csak bizonyos mértékig nevezhetők jellemeknek, hiszen eszmei állásfoglalásokat képviselnek. Péterfy szavaival „Eötvös nem a jellemből fejt ki a problémát, hanem a problema szerint rajzolja az embert, előbb csinálja meg annak sorsát, aztán keresi jellemét” (Péterfy 1901, 29). Más szóval az elbeszélő együttal értekező is. Szerb Antal ezt fogyatékoságnak minősítette, mondván, hogy „a gondolkozó Eötvös ártott az író Eötvösnek” (Szerb 1935, 330). „Regényemnek egy nagy hibája az, hogy felette sokat okoskodom” – állapítja meg maga a beszélő (Eötvös 1845, 3: 190), ám szélesebb történeti távlatból az állandó közbevetések inkább elfogadhatóak, mint Tengelyi Jónás eszményítése, kiről Péterfy kegyetlenül állapította meg, hogy „dróton mozog, az író nemes érzelmeinek, demokratikus irányának fogasa. Csak azért él, mert az írónak rajta kell bebizonyítania, hogy európai ember, a művelt democratia híve, kinek meggyőződése van, a megye globusán helyet nem találhat” (Péterfy 1901, 51).

A kortársak irányregénynek nevezték *A' falu' jegyzőjét*, és ez megfelelt annak az eszménynek, amelyet Csengery Antal így körvonalazott: „E példa intésül szolgál, miként a művészet mint minden egyéb e világon, csak annyiban érdemel valódi dicséretet, amennyiben valamely nagyszerű cél elérésére vagy nemes eszme életbeléptetésére szolgál” (*Magyar szónokok* 1851, 213). Ez az elgondolás kétségkívül szembeállítható a romantikus Théophile Gautier által 1835-ben a *Mademoiselle de Maupin* című regény

előszavában meghirdetett eszmével, amely szerint „minden, ami hasznos, csúnya” (Gautier 1966, 45).

Bármennyire is akadnak romantikus vonások *A' falu' jegyzőjében*, ez a mű a fölvilágosodás példázatainak a szellemében készült. Már a második fejezet a *Candide*-ra hivatkozik, és a későbbiekben a szabadelvűnek nevezett gondolkodás forrásaiként Voltaire és Jean-Jacques Rousseau művei szerepelnek. Nemcsak a cselekmény sugallja, hogy a szakadék úr és paraszt között megszüntetendő, hiszen az elbeszélő is foglalkozik „egyenlőség iránti vágyunkkal” (Eötvös 1845, 2:56). Vándory, a lelkész, aki voltaképp Réty alispán fivére, azt hirdeti, hogy „az embernek becse önmagában fekszik”, sőt a *Szózat* ismert és az utóbbi évtizedekben többek által érvénytelennek nyilvánított sorait visszhangozva állítja, hogy „elhagyni hazáját az embernek szabadságában nem áll soha!! a' kör, hová Isten által állitattunk, ez az, melyre munkásságunkat forditanunk kell” (Eötvös 1845, 1:226, 3:149).

A' falu' jegyzője legjobb XIX. századi méltatói erős kifogásokat fogalmaztak meg. A „szerző azt kívánja, hogy költeménye ne tekintessék költeménynek, hanem politikai röpiratnak” – írta 1847-ben Pulszky Ferenc, majd így érvelt: „Nézetem szerint azonban a költészet önmagában végcél, [...] Az irányköltészet, nem költészet többé”. Úgy vélte, az események sokszor „nincsenek motiválva”, és idegenszerűnek találta a regény nyelvét, föltételezve, hogy a szerző „mintha nem az anyatejjel szívta volna be a magyar nyelvet” (Pulszky 1914, 201-202, 206, 201). Valószínű, hogy Eötvös inkább németül, mint magyarul gondolkozott. Az értekező fő művének második kiadásához magyarul készített bővítések is ezt sejtetik. Egyetlen példát idéznék: „A demokrácia veszélye [...] nem abban fekszik, hogy a tömegre hagyják az általános államügyek vezetését. Miként a belátás azon fokát, melyet az állam valódi vezetése igényel, azoknál sem tehetni föl, kik meglehetősen magas cenzus mellett gyakorolnak politikai jogokat” (Eötvös 1981, 2:349). 1855-ben Erdélyi János is arra a következtetésre jutott, hogy míg *A' Carthausi* „teljes költészet”, *A falu jegyzője* „irányköltészet” (Erdélyi 1991, 218), és mintegy két

évtizedekkel később Asbóth János is azt állította, hogy a „költészet nála csak eszköz volt” (Asbóth 1876).

A XX. század közepén Sőtér István erényként tüntette föl azt, amit elődei fogyatékoságnak tartottak. Számára értéket jelentett, hogy *A' falu' jegyzője* „agitáló alkotás” (Sőtér 1967, 139). Könyvében érzékelhető azoknak az előítéleteknek a nyoma, melyek a megjelenés idején „hivatalosnak” számítottak: még az átdolgozott kiadásban is sok a hivatkozás Révai Józsefre, a történészek közül irányadónak számít Andics Erzsébet, és Engelstől, sőt Lenintől vett idézetre is sor kerül. Kísért a gondolat, hogy a regény a rajta kívüli világ része: „Tengelyi alakját azért érezzük élőnek, mivel az ő típusát nem csupán a Szalay-féle Pesti Hírlap táborában, hanem Kossuthéban is a helyén érezhetjük” (150). A haladás egyenes vonalúnak látszik: „Eötvös műve és magatartása 1847 táján túlhaladottá válik Petőfi által” (207), sőt a politikai értelemben vett időszerűsítés is érzékelhető, amennyiben azt tudjuk meg, hogy a miniszter népszerűségi eszménye „csak a szocializmust építő magyar nép kezében válhatik hatékonnyá” (331).

A közelmúlt fiatalabb irodalmárai arra emlékeztetnek, hogy egy XIX. századi regényhez ma az egykorú olvasóktól eltérően közelítünk. „Ha manapság újraolvassuk a regényt – írja Hansági Ágnes –, akkor példának okáért a börtönviszonyok leírását szolgáló hosszabb kitérő egészen bizonyosan nem a politikai röpiratok affektív-mozgósító hatásmechanizmusát fogja elindítani” (Hansági 2007, 268). Sem a kitérők, sem az elbeszélőnek a történetbefogadóhoz intézett szavai nem tekinthetők különös sajátosságnak, mivel hasonló összetevő sok Nyugat-Európában írt korabeli regényre is jellemző. A szereplői nézőpontról ugyanez mondható – ennek jelenléte például Jósika *A csehek Magyarországon* (1839) című regényében is feltűnő. Legföljebb az tehetszóvá, hogy nem mindig következetes a megváltozott olvasói távlat érvényesítése. „A regényvilág megalkotottsága és a mondottak empirikus ellenőrizhetősége közötti ide-oda játék” (263) része lehetett az egykorú olvasó élményének, a XXI. század elején viszont már aligha érvényes, hiszen a regényben megjelenített alföldi táj már a múlté.

Eötvös József elbeszélő munkásságának figyelemre méltó erénye, hogy mindegyik regényével más műfajváltozatot valószínűsített meg. Noha a mai közönség már három másik hosszabb elbeszélő művét is olvashatja történelmi regényként, eredetileg csak a *Magyarország 1514-ben* (1847) készült azzal a szándékkal, hogy ennek a műfajváltozatnak igényeit teljesítse. Előszava egyértelműen tanúsítja, hogy szerzője pontosan érzékelt a „történelmi regény” sajátosságát. A VI. fejezetben kísérletet is tett a történetírás és a regény közötti határvonal megállapítására: „nem írom a magyar állam történeteit. [...] Én egyesek történeteit rajzolom; s Bakács, Zápolya, a király s mindazon büszke zászlósok, kik nagyravágyó aljasság s aljas nagyravágyás által e hazát megronták, itt csak annyiban foghatnak helyt, mennyiben személyeim sorsára befolyással voltak” (Eötvös 1904, 1: 169). A XVIII. fejezet ismét hangsúlyozza, hogy az olvasó regényt tart kezében, ám az történelmi forrásokra támaszkodik: „Nem írok történetet; azért csak röviden jegyzem fel azokat, miket olvasóim Istvánfiban, Brutusban, vagy bárkiben azon komolyabb írók közül, kik e kor emlékeit fentarták, leghosszasabban Taurinus István *Stauromachiájában* találhatnak” (Eötvös 1904, 2: 66).

A *Magyarország 1514-ben* alkalmazkodik a történelmi regénynek nemzetközi vonatkozásban érvényes két követelményéhez: hatalom és ellenzék küzdelmét jeleníti meg és cselekményében fontos szerepet játszik az ostrom. Puskin *A kapitány lánya* (1836) című regényét Eötvös aligha ismerte, de nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy tudott a *Le Faux Pierre III; ou, La Vie les aventures du rebelle Jemljan Pugatschew* című, tizennyolcadik századi lázadást elbeszélő könyvről, mely 1775-ben, Londonban jelent meg oroszból készült fordításként, ám kezdőbetűkkel jelölt szerzőjét tudtommal máig nem azonosították. Eötvös regénye jegyzeteket is tartalmaz, összhangban a történelmi regény korábbi hagyományával, melynek jellegzetes példája a *La Duchesse de La Vallière* (1804), az a „roman historique”, melyet az orléans-i herceg szeretője és gyerekeinek (így a későbbi Lajos-Fülöpnek) nevelője, Stéphanie-Félicité du Crest írt a Napkirály egyik barátnőjéről. Telegdi István kerti lakának ostroma hasonlóságot mu-

tat Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649-53) című történelmi regényének azzal a részével, amely Sardis ostromának az Eötvös által ismert Sallustius által elbeszélte története alapján készült. Walter Scott sokat merített e francia műből, és Eötvös hagyatékában fönn is maradt e szerzőnek egyik regénye (Bényei 1996, 85), ám a *Magyarország 1514-ben* – a szakirodalom zömének állításával ellentétben – nagyon különbözik a skót szerző alkotásaitól. Eötvös el akarta kerülni, hogy ellentmondásba kerüljön azzal, amit a maga korában a korai tizenhatodik századról tudni lehetett. Ezért az ő művét a történetileg valamennyire tájékozott olvasók is elfogadhatták, sőt talán még a jelenkorban is ellenérzés nélkül forgathatják. Scottnak a tizenkilencedik században nálunk is legnépszerűbb műve, az *Ivanhoe* tele van olyan részletekkel, amelyek elárulják, hogy szerzője alig vett tudomást a történelemtől. Oroszlánszívű Richárd angol balladát költ, holott nem is tudott ezen a nyelven. Eötvös József sokkal óvatosabban idézi föl a múltat. Ahogy a cím sejteti, regényének nincs tulajdonképpeni főhőse, és a kitalált alakok és a történeti személyiségek sorsa nagyon jól illeszkedik egymáshoz. Dózsa György nem sokat szerepel, ám megjelenítése összetett. Eötvös József szigorú bírálója, Péterfy joggal jegyezte meg róla, hogy „Oda sorakozik regényirodalmunk legsikerültebb alakításai közé. Annyi erőt, következetességet, annyi színt Eötvös egy hősében sem találunk. Oly kitűnő művészi oeconomiaival készült, rajza oly egyszerű s mégis találó, hogy a regényben csakugyan történeti alak magaslatára emelkedik” (Péterfy 1901, 34).

E kiválóan megszerkesztett regény árnyalt értelmezést ad a történelemtől. Torzítás azt hangoztatni, hogy „vaddirat, akár *A falu jegyzője*”, mint ahogy félrevezető arra hivatkozni, hogy az „írói alkotás öröme és szenvedélye akkor válik teljessé, ha az alkotó valamelyik hősével azonosulni képes” (Sótér 1967, 174, 180), mert a *Magyarország 1514-ben* összetettsége éppen arra vezethető vissza, hogy az elbeszélő egyik történeti főszereplővel sem azonosítja magát. Erdélyi János érdekes észrevételt tett, amidőn arra hívta föl a figyelmet, hogy Eötvös művét a *Gyulai Pállal* hasonlította össze, mely szerinte kisebb, műveltebb közönség szá-

mára készült: „Tömérdék isméret, észrevétel, megjegyzés, különösen igen szép s helyükön álló hasonlatok s képek a műveltség világából, történetekből, ellentétesen, mint Eötvösnél, ki jobbára inkább a természetből merít” (Erdélyi 1991, 231).

A *Magyarország 1514-ben* cselekménye kulcsmondatok köré szerveződik, emlékeztetve arra, hogy lényegében minden történelmi regény a megírás jelenéről is szól. Ahogyan Madame de Scudéry regényének főhőse XIV. Lajos hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek is hasonmása, Eötvös műve is vonatkoztat a magyar reformkorra. „Pártokat találsz, nemzetet sehol!” – mondja Ártándi Tamásnak Telegdi István, a legemberségesebb főúr, akit a parasztok kegyetlenül végeznek ki. „Hogy szabadságért küzdjön, hívtam fel e népet, s az vadságában felülmulta egykori zsarnokait” – vonja le a keserű végkövetkeztetést Mészáros Lőrinc pap, Dózsa György mellett a második ember (Eötvös 1904, 1: 126). A nemeség és Dózsa népe egyaránt súlyos fogyatékoságot mutat. Nincsenek eszményített jellemek, s a társadalmi emelkedés, nagyra vágyás, önző pályaépítés bizonyul mozgó erőnek. Találóaan jegyezte meg Szilágyi Márton, hogy kimondatlanul Mohács vetíti árnyékát a cselekményre (Szilágyi 2004, 444). A zárlat hangsúlyozottan ironikus: a makulátlan erkölcsű Kardos Orbánt a túlélők igaztalan váddal illetik, a gerinctelen Ártándi Pál viszont házassága révén nagy vagyonra tesz szert és közmegebecsülésnek örvend.

A negyedik regény, *A nővérek* kétségkívül sokkal kevésbé jelentős, noha az utókor túlzottan mostohán bánt vele. A történes az 1831-ben kitört koleralázadás idején kezdődik – amelynek nemzetiségi vonatkozásáról szót ejt az elbeszélő –, de a cselekmény fő része már „prózaik korunkban” (Eötvös 1857, 2: 85), azaz az 1850-es években játszódik. Ha igaz, hogy a regény átalakulását e korban a belső nézőpont előtérbe kerülése jellemzi – mint azt ismert irodalmárok állítják –, akkor ez a mű megfelel a nemzetközi iránynak, hiszen fokozottan érvényesíti a szereplők lélektanát. Az értekező részek itt is feltűnőek. Ahogyan az elbeszélő megjegyzi: „reflexiókkal szakitom félbe előadásomat, ez volt hibám a gyakorlati élet mezején, és ez fog valószínűleg hibám maradni, míg az irodalmi pályán működöm” (Eötvös 1857, 1: 137).

A *nővérek* már olyan időszakban készült, amelyben Eötvös József pályafutásában a közélet egyre jobban kiszorította az elbeszélő próza írását. Ennek fényében némileg megdöbbentő hatású lehet a regényben beszélőnek egyik kiszólása: „Nem ismerem senkit, ki közdolgozokban részt vesz, s kinek állását s tetteit nem önzés határozná el; a legjobbak még azok, kik csak személyes érzéseiket s nem érdekeiket követik” (Eötvös 1857, 2: 4). A forradalom után Eötvös már jórészt félbehagyta elbeszélő kísérleteit. Az elkészült rövid elbeszélések közül *A molnár-leány* (1854) a leginkább figyelemre méltó, melynek címszereplője nem enged az apai erőszaknak és öngyilkosságba menekül. A szereplők lelki világának megvilágítása itt is fontos szerephez jut, és a paraszti élet megjelenítése kétségkívül új elem az író munkásságában.

Elbeszélő műveinek háttérbe szorulását közhivatali vállalásai okozták. Már 1835. szeptember 14-én megválasztották a Tudós Társaság levelező, majd 1839. november 29-én tiszteleti tagjának. 1855. április 17-étől másodelnökülő, 1866. március 18-ától 1871. február 2-án bekövetkezett haláláig elnök volt. 1865. december 11-én a Magyar Tudományos Akadémia épületének fölavatásakor a magyar festőket és szobrászokat kérte meg a palota „művészi fölékesítésé”-re (Eötvös 1978, 3: 671). Közismert, hogy 1848. április 7. és szeptember 11. között vallás- és közoktatásügyi miniszterként dolgozott. Az elemi oktatásról 1848. június 24-én 19 paragrafusból álló törvényjavaslatot terjesztett az országgyűlés elé. El tudta fogadtatni a magyar egyetemekről szóló, 12 fejezetes XIX., illetve a vallásfelekezetek egyenlőségét meghatározó XX. törvénycikket.

Szeptember 28-án az uralkodó által a magyarországi csapatok főparancsnokának kinevezett Lamberg Ferencet a pesti hajóhídnál felkoncolták. Pálffy János így számol be erről az eseményről:

„Amint a Dorottya-utcából be akartunk fordulni a Redout felé, egy csapat városi ember jó velünk szemközt, s megismerve minket, megállott, s egyik azt mondja: 'Megölték Lamberget!'

Erre Eötvös karomba öltötte karját, s megindult velem a színháztér felé. De alig menünk néhány lépést, s megállott. Nagyon fel volt indulva.

' – Barátom, – szolt hozzám, – én megyek.'

' – Hová mész?'

' – Én megyek ki az országból.'"

(Pálffy é. n., 139)

Másnap Eötvös sógorával, Trefort Ágostonnal a korábban Bécsbe küldött családjához távozott, majd október 6-án Bajorországba ment. 1849. január 31-én Cziráky Jánosnak Batthyány Lajos érdekében küldött levelében utólag így indokolta döntését: „ha ügyeinket a lojalitás ösvényére visszavezethetni reményünk többé nem lehet, a hazát, melyben becsületes működésre helyet többé nem talállok, inkább elhagyom, mint hogy oly eljárásban részt vegyek, mely a nemzetet csak vesztéhez vezetheti. Lamberg halála után eljöttnek gondolám a pillanatot” (Eötvös 1976, 212-213).

Bármennyire is tagadhatatlan, hogy Eötvös változtatott álláspontján, el kell ismerni, hogy Magyarországról távozása összhangban volt a forradalom előtti véleményével. 1848. február 28-án ezt írta Széchenynek: „Oroszországnak szomszédsága egyrésztől, másiktól saját helyzetünk s a szétfoslási hajlam, mely külön nemzetiségekben rejlik, engem meggyőztek, hogy a monarchiának fennállása nem létünk feltétele ugyan, de olyvalami, mit nyugodt kifejlődésünk érdeke igényel, hogy tehát minden magyarnak kötelessége elkövetni mindent, hogy az egész, melynek egy részét tesszük, épségben tartassék” (Eötvös 1976, 206).

Az első Batthyány-kormány tagjai közül egyedül ő került be Andrassy Gyula 1867. február 20-án megalakult kormányába. Ez egyáltalán nem volt magától értetődő, hiszen naplójában, sőt még a *Politikai Hetilapban* közölt írásaiban is Deákétól lényegesen eltérő véleményeket fogalmazott meg.

Közeleti tevékenysége értekező munkásságára épült, amely kezdettől fogva nagyon jelentős volt. Mindig figyelemmel kísérte külföldi szerzőknek a nézeteit. Már 1838-ban, *Vélemény a fogházjavítás ügyében ns. Borsod megye ebbeli küldöttségéhez című*

eszmefuttatásában Alexis de Tocqueville-re hivatkozott, a két évvel későbbi fejtegetés, a *Szegénység Irlandban* a kiváló államférfi Daniel O'Connell megidézésével kezdődik, az 1864-ben kiadott *Gondolatokban* pedig Hérodotosz, Platón, Cicero, Erasmus, Montaigne, Francis Bacon, Pascal, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Lessing, Goethe, Hegel és Macaulay műveit idézte.

Az írek sorsa az angol nacionalizmusnak olyan erőszakos módszereivel szembesítette, melyekhez foghatót a magyarok soha nem próbáltak használni a nemzetiségekkel szemben. Hátrányára lehet-e a magyarságnak a zsidók egyenjogúsítása? 1841-ben megjelent röpiratában Eötvös egyértelmű „nem”-mel válaszolt e kérdésre. A reformkori értelmiség számottevő része így vélekedett. 1840. március 31-én tartott országgyűlési fölszólalásában a fontolva haladó Dessewffy Aurél is azt nyilatkozta: e kérdésben „tökéletesen kezet fogok báró Eötvös Józseffel” (Dessewffy 1887, 263). Az írek sorsa Eötvös Józsefet annak fölismeréséhez vezette, hogy minden nacionalizmus uralomra tör, *A zsidók emancipációjáról* készített értekezés pedig annak a következtetésnek a megfogalmazásához, hogy Magyarországon „minden nemzetiségnek feltartása az egész nemzet érdekében fekszik” (Eötvös 1978, 1:224). Tagadhatatlan, mai szemmel jóhiszeműnek minősíthető az a föltevés, mely szerint a „fanatizmus évei megszűntek” (Eötvös 1978, 1:209).

A forradalom előtti időszak legjelentősebb értekező műve, a *Reform* (1846) egyértelműen a központosítás mellett érvel. Nincs kizárva, Eötvöst elgondolkoltatta Kemény Zsigmond érvelése, mely szerint Franciaországban a túlzott központosítás adott lehetőséget az egyeduralomra. Annyi bizonyos, hogy később már ő is ellenezte a teljes centralizációt. Évtizedekkel ez előtt éles bírálatot illették a forradalom után készült értekezéseit. 1848-49 fordulóján papírra vetett és csak 1993-ban megjelent magyar nyelvű följegyzései kínzó töprengésekre engednek következtetni. Történész bírálójuk, Gergely András ismerte el róluk, hogy „a magyar és európai 1848-ról *korában egyedülálló mélységű gondolatokat tartalmaznak*” (Gergely 1996, 509). 1850-ben Pesten *Über die Gleichberechtigung der Nationalitäten*

in Oesterreich címmel közölt röpiratát Sőtér István úgy minősítette, mint „a magyar szabadságharc leverésével előállt helyzet tiltakozás nélküli, megadó elfogadása”-t (Sőtér 1967, 278). Ez a jellemzés abban a korszakban keletkezett, amidőn Sőtér a magyar irodalomnak olyan alkotásait igyekezett a politikai hatalomnak tett engedmények árán újra elismertetni, melyeket 1948 után kirekesztettek a haladónak nevezett hagyományok köréből. A huszonegyedik században talán már másként lehet értelmezni. Tény, hogy Eötvös még 1859-ben *Die Garantien der Macht und Einheit Oesterreichs* címmel is olyan egységes Ausztria eszményét hirdette, mely képes ellenállni a szomszédos hatalmakkal szemben. Említettem következetlenségét. 1859 júniusában Ausztria Solferinonál vereséget szenvedett, majd békét kötött. A Habsburg birodalom meggyengülése készítette Eötvöst álláspontja módosítására. 1860-ban névtelenül újabb röpiratot tett közzé. A *Die Sonderstellung Ungarns von Standpunkte der Einheit Deutschlands* már az 1848-as törvények szellemében körvonalazta Magyarország helyét a birodalomban.

Az utókor távlatából közhelynek számít, hogy a tizenkilencedik századi magyarság legsúlyosabb kérdése a nemzetiségekre vonatkozott. Történéseink főadata válaszolni arra a kérdésre, miként értékelhető Eötvös véleménye kortársaiéhoz képest. Csak annyit állapíthatok meg, hogy legnagyobb terjedelmű értekező munkájában, majd annak kiegészítéseként *A nemzetiségi kérdés* (1865) címmel a lehető legszélesebb nemzetközi távlatból próbált mérlegelni.

Nyíri Kristóf már 1980-ban figyelmeztetett arra, hogy *A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra* legtöbbünk által használt magyar szövege nem teljesen hiteles. „A német szöveg gazdagabb és pontosabb; és az eltérések gyakran kényes helyeket érintenek. [... Eötvös] a társadalom *szerves-folyamatos* átalakítása mellett, elméletektől diktált radikális átalakítása *ellen* nyilatkozik, s ez a magyar szövegből korántsem derül ki” (Nyíri 1980, 51). Eötvös először németül tanult meg, mert édesanyja nem tudott magyarul. Ezzel is magyarázható, hogy „olgykor magyartalan kifejezések is kerülnek elő munkáiban” – ahogyan már

Csengery Antal megállapította (*Magyar szónokok és statusférfiak* 1851, 216). Gángó Gábor úgy szentelt önálló könyvet az 1849 és 1853 között írt *Uralkodó eszméknek*, hogy az „egyedül autentikus szövegére, az 1854-es német nyelvű kiadásra támaszkodott” (Gángó 2006, 10). Ezt a helyes minősítést legföljebb azzal lehetne kiegészíteni, hogy az *Uralkodó eszmék* értekező műként irodalmi alkotásnak is tekinthető, mely hatástörténetében él. Noha a német kiadásnak jelentékeny visszhangja volt, de a magyarul először 1851-ben, illetve 1855-ben megjelent két kötet az elmúlt bő másfél század során több olvasóra talált. A különféle kiadásokra ezúttal nyilván nem térhetek ki, de talán annyit megjegyezhetek: szükség volna arra, hogy az eredeti német szöveget jelenkori magyar nyelvre ültessék át, mert különben csak keveseknek lehet fogalma e teljesítmény jelentőségéről.

Sötér István úgy vélte, az *Uralkodó eszmék* „felépítése, szerkezetének logikus tisztasága, példa nélküli” (Sötér 1967, 245). Ehhez a véleményhez képest az újabb szakirodalom lényegében ahhoz a huszadik század elején megfogalmazott állásponthez tért vissza, mely szerint Eötvös munkájának „Nincs áttekinthető rendszere, mert alapjában kritika, ezért oly sok benne a dilemma” (Concha 1908, 50). A vonalszerű előrehaladás *A' falu' jegyzőjét* sem jellemzi. Olyan Eötvös által ismert értekező műveket sem, mint Montesquieu-nek *A törvények szelleméről* vagy Alexis de Tocqueville-nek az amerikai demokráciáról (*De la Démocratie en Amérique* címmel) írt könyve. Az első kötet szerkezetét nem tekinteném elhibázottnak, függetlenül attól, hogy olykor érzékelhető ellentmondás Eötvös magánjellegű följegyzései és a nyilvánosságnak szánt megfogalmazásai között, például „kézirataiban elismeri, hogy Hollandia, Svájc és az USA 'bizonyos államforma alatt a prosperitás legmagasabb szintjére jutottak', de az *Uralkodó eszmékben* a republikánus államforma mégoly visszafogott dicséretét sem vállalja” (Gángó 2006, 29).

Irodalmárként szellemi önéletrajként is olvashatom az *Uralkodó eszmék* első kötetét, és akkor a gondolati következetlenség és az egyes kérdések egyenetlen kidolgozása magyarázható azaz, hogy az egymást követő részek más sorrendben készültek,

gyorsan változó európai helyzet függvényeként, egy nemzetközi látókörű, nagyon művelt alkotó tollából, aki tele volt belső bizonytalansággal. Gángó Gábor is elismeri, hogy „Eötvös a jegyzetekben az újraolvasás tanulságait fűzi a szövegéhez, és gyakran körültekintőbb álláspontot foglal el” (Gángó 2006, 130). Ehhez célszerű hozzátenni, hogy a második kötet fölépítése lényegesen könnyebben átlátható.

Az *Uralkodó eszmék* – durva egyszerűsítéssel – átlépés a romantikából a pozitívizmusba, amennyiben vegytani vagy fizikai metaforákkal igyekszik érzékeltetni, hogy a természet- és szellemi tudományok módszere között nincs lényeges eltérés, hiszen mindkét területen a mozgás törvényei érvényesülnek. Csak az tudomány, „was sich auf positive Tatsachen gründet” – ahogyan a második kötetben olvasható (Eötvös 1854, 2:420). Ellentmondás fedezhető föl abban, hogy a szerző egyfelől nem lát különbséget a természettudomány és a szellemi világ alakulása között – „Valamint a fizikai világ változatlan törvények szerint tovább fejlődik [...]: úgy halad előre szünet nélküli fejlődésben az emberiség, anélkül, hogy e haladásnak törvényei változást szenvednének” (Eötvös 1981, 1:254) –, másrészt azt állítja, hogy „a haladás irányát mindig az uralkodó eszmék határozzák meg” (3:495).

Gángó Gábor kudarcnak minősítette Eötvösnek azt a törekvését, hogy bekapcsolódjék a nemzetközi eszmei párbeszédbe. A magyar forráskiadványok többségének súlyos fogyatékosága, hogy csakis a szerző által írt leveleket tartalmazza. Az *Uralkodó eszmék* nemzetközi visszhangjáról csak akkor lehetne hiteles képet kapnunk, ha valaki összegyűjtötte volna az Eötvöshöz írt leveleket. Eddig az általa másokhoz intézetteknek van kiadása. Deák Ágnes sok adatot talált, elsősorban a német nyelvterületről. Jakob Philipp Fallmerayer mindkét kötetről közölt bírálatot a *Deutsches Museum*-ban. Édouard Laboulaye (1811-1883), a Collège de France tanára, *L'État et ses limites suivi d'essais politiques sur M. de Tocqueville* című, először 1863-ban kiadott könyvében méltatta Eötvös munkáját. Olyan művet talán túlzás volna visszhangtalannak minősíteni, amely levelük tanúsága szerint Alexis de Tocqueville és John Stuart Mill figyelmét is fölkelte.

A második kötet élesen szembeállítja „a jogi alapon rendezett” államot az önkényuralommal: „amabban a törvény, ebben az emberi akarat (egy vagy sok ember akarata) uralkodik” (Eötvös 1981, 2: 411). Föltehetően Tocqueville hatására vezethető vissza az a föltevés, hogy „a népuralom olykor a legnyomasztóbb kényuralom” (2: 399-400). Abból kiindulva, hogy az állam „mindig azon van, hogy az egyént tökéletesen hatalma alá vesse”, értekező főművében az egykori centralista már súlyos érveket fogalmaz meg a centralizálással szemben: „a központosítás mellett fölhozott okok egészen ugyanazok, melyeket minden kényuralom szokott használni a szabadság ellen”, mivel a „központosítás célja mindig az egyén teljes alávetése az államhatalom parancsainak” (2: 210, 217, 330). „Sehol sincs az egyén inkább elszigetelt helyzetben, sehol sem annyira gyámoltalan az államhatalom irányában” – jegyzi meg a legjobban központosított Franciaországról (2: 327). A végkövetkeztetés nyilvánvaló: a polgárosodásnak a mérsékelt központosítás felel meg. Ehhez képest meglepő önellentmondásként fogható föl az a kijelentés, hogy „Vannak viszonyok – és pedig a népmíveltség alacsony foka nem az egyedüli ok, melyből hasonló viszonyok fejlődhetnek – mik közt az állam kormányzását eyesre kell bízni” (2: 212).

Eötvös meglehetősen gyakran foglalkozik Cabet, Proudhon, Fourier nézeteivel. Álláspontja egyértelmű: „Mindazon utópiákat, melyek az államtudomány terén keletkeztek, s korunkban annyi oldalról fenyegetnek minden főnnállót, szükségkép ugyanazon fegyverekkel kell leküzdeni, melyekkel a bölcsesség követ s az *èlixium vitiae*’-t kiszorították a természettudományok köréből” (2: 448).

Az *Uralkodó eszmék* lényeges részletei közé tartoznak a nemzetiségre vonatkozó fejtegetések. Eötvös történeti képződménynek tekintette a nemzetet, amely nem mindig létezett a múltban és az ő föltételezése szerint nem is mindig fog létezni. Kizárta annak a lehetőségét, hogy származási alapon lehet meghatározni. „Bármi kompaktnak tűnjék is fel előttünk a francia nemzetiség; mégis a népnek csak igen csekély része támaszthat igényt frank származására, sőt tán egész Franciaországban sem találha-

tó egyetlen egyén sem, kiben a hódító vére tisztán maradt volna fenn” (Eötvös 1981, 1:261). Igazolni lehet az *Uralkodó eszmék*ben körvonalazott véleményt, amely szerint az uralkodásra törekvő nacionalizmus 1789 után is jellemezte Franciaországot, hiszen „a forradalom óta a francia nyelvnek oly terjedése következett be, minőt a korlátlan királyság századokon keresztül sem volt képes eszközölni” (Eötvös 1981, 1:116). Bertrand Barère de Vieusac (1755-1841) a Konventben a bábeli zűrzavart a hűbéri-ség megnyilvánulásaként fogta fel, azt állítván: „A breton a föderalizmus és a babona nyelve, németül a száműzöttek, valamint a köztársaság gyűlölői, olaszul az ellenforradalmárok, baszk nyelven a rajongók beszélnek.” Henri Grégoire abbé (1750-1831) 1794-ben javaslatot tett „a francia nyelv egyetemessé tételére” (Ost 2009, 303, 309). Még annak a Nietzsche által képviselt nézetnek az előzményét is meg lehet találni Eötvös munkájában, hogy a „kizsákmányolás’ nem a romlott vagy tökéletlen és kezdetleges társadalomhoz, hanem az élet lényegéhez tartozik, mint szervi alaplüködés (Grundfunktion), következménye a hatalom tulajdonképpen akarásának, ami éppen az élet akarása” (Nietzsche 1930, 200).

Eötvös nagyigényű értekező művének súlyát bizonyítja, hogy megjelenése óta a legkiválóbb magyar elmék folytattak vitát vele. Gazdag hatástörténetét csak az 1948 utáni évtizedek szakították meg, amikor nem lehetett méltatni olyan munkát, amelyben a következő jóslat volt olvasható: „Nem a kommunista elvek győzelme, hanem csak az lehetetlen, hogy ezen elveket más válósítsa, mint az abszolutizmus. S azért a *kommunizmus győzelmé mindenkor egyszersmind a despotizmusé leend*” (Eötvös 1981, 1:398). Igazat lehet adni Gergely András negyedszázaddal ezelőtti állításának: „Eötvös annyiban továbbra is egyedül áll a magyar társadalmi gondolkodásban, hogy az egyén – nemzet/állam – emberiség kölcsönviszonyában az egyén létét és értékeit tartja alapvetőnek” (Gergely 1987, 318). Értekező főművének második kötetében egyenesen azt állítja: „az egyénben magában kell keresnünk a létezés célját” (Eötvös 1981, 2:92). Ez a fel fogás összhangban van John Stuart Mill nem haszon-, hanem

minőségközpontú szabadelvűségével, amelyben különös hangsúly helyeződik az egyén műveltségére. A különbség abban rejlik, hogy noha Eötvös sűrűn hivatkozott a természettudományra, végső soron ragaszkodott a keresztény hithez. „Nincs nyomorultabb teremtés a világon oly embernél, ki egy magasabb lény örökdő hatalmát elismerni nem akarja, vagy hinni nem képes.” „Épen a kitűnő embereknek szükség a vallás leginkább, mert ők érzik igazán emberi elméneknek szűk korlátait” (Eötvös 1964, 7, 10). Keresztény hitére lehet visszavezetni azt a meggyőződését, hogy „a föld minden népe közös származású, mindnyájan testvérek, kiknek ugyanaz a rendeltetésük, s kik, hosszas tévelygés után, végre ugyanazon közösség kebelében fognak egyesülni” (Eötvös 1981, 2:8).

A haladást tekintette a történelem fő mozgatójának, de két tényezőt, az „erkölcsi érzetet, s a művészetben az izlést” velünk született tulajdonságnak tartotta. Bizalmatlan volt a hirtelen, gyors változással, a forradalmakkal szemben. Úgy vélte: „Haladni csak úgy lehet, ha, míg egyik lábunkkal előre lépünk, a másikat helyén hagyjuk”, de nem félt ellentmondani magának, hiszen ugyanebben a kötetében található ez a mondat: „Hét pecsétű könyv az élet, s ha ezeket egymásután feltörtük s a könyv nyitva fekszik előttünk, benne idegen nyelv ismeretlen betűit találjuk, s miután végre ezt is megfejtettük, hosszú fáradságunk eredménye többnyire csak azon meggyőződés, hogy a könyv nem felelt meg várakozásunknak” (Eötvös 1864, 127, 263, 34). Mindig nemzetközi távlatban gondolkodott, és figyelme Kínára éppúgy kiterjedt, mint az inka kultúrára. Már 1846-ban így érvelt: „Nem tartozom azok közé, kik büszke önhittségben e hon határain túl tekinteni nem akarnak, s a más nemzetek példájára hivatkozást 'utánzási viselkedés'-nek nevezik” (Eötvös 1978, 1:542). Távol állt tőle a haszonelvűség. Két évvel a halála előtt írta Loránd fiának: „osztom nézetedet abban is, hogy nem annyira hazánk anyagi, mint nemzetünk szellemi művelése azon feladat, melyet választanunk kell” (Eötvös 1976, 179). „Magyarország jövője tisztán cultur-kérdés” – jegyezte föl a naplójában (Eötvös 1901-3, 10:339). Talán időszerű vol-

na intését komolyan vennünk. Ha nemzetet akarunk megtartani, nem elég gazdaságra, anyagi termelésre és természettudományra gondolnunk.

HIVATKOZÁSOK

- Asbóth János (1876) *Irodalmi és politikai arczképek*. Budapest: Légrády testvérek.
- Bényei Miklós (1996) *Eötvös József könyvei és eszméi*. Debrecen: Csokonai.
- Bödy, Paul (1983) *Joseph Eötvös and the Modernization of Hungary, 1840-1870: A Study of Ideas of Individuality and Social Pluralism in Modern Politics*. Boulder, CO: East European Monographs.
- Concha Győző (1908) *Báró Eötvös József állambölcselete és a külföldi kritika*. Budapest: A Magyar Jogászegylet Könyvkiadó Vállalata.
- Gróf Dessewfy Aurél (1887) *Összes művei*. Sajtó alá rendezte, az életrajzot és a jegyzeteket írta Ferenczy József. Budapest: Méhner Vilmos.
- Devescovi Balázs (2007) *Eötvös József (1813-1871)*. Pozsony: Kalligram.
- B. Eötvös József (1845) *A' falu' jegyzője: Regény*. Pest: Hartleben.
- Eötvös, Joseph (1854) *Der Einfluß der herrschenden Ideen des 19. Jahrhunderts auf den Staat*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- B. Eötvös József (1857) *A nők: Regény*. Pest: Heckenast Gusztáv.
- B. Eötvös József (1864) *Gondolatok*. Pest: Ráth Mór Bizománya.
- Báró Eötvös József (1904) *Magyarország 1514-ben*. Második kiadás. Budapest: Révai testvérek.
- Eötvös József (1976) *Levelek*. Szerkesztette, az idegen nyelvű leveleket fordította, előszó és jegyzetek: Oltványi Ambrus. Budapest: Magyar Helikon.
- Eötvös József (1978) *Reform és hazafiság: Publicisztikai írások*. Összegejtötte, szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta Fenyő István. Budapest: Magyar Helikon.
- Eötvös József (1981) *A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra*. Előszó Sötér István, szöveggondozás, utószó és jegyzetek Oltványi Ambrus. Budapest: Magyar Helikon.
- Eötvös József (1996) *A karthauzi*. Budapest: Unikornis.
- Eötvös József* (1998) Válogatta, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Veliky János. Budapest: Új Mandátum.
- Erdélyi János (1991) *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. Sajtó alá rendezte és a bevezetőt írta T. Erdélyi Ilona. Budapest: Akadémiai.

- Gángó Gábor (2006) *Eötvös József Uralkodó eszméi: kontextus és kritika*. Budapest: Argumentum.
- Gautier, Théophile (1966) *Mademoiselle de Maupin*. Chronologie et introd. par Geneviève van den Bogaert. Paris: Garnier Flammarion.
- Gergely András (1987) *Egy nemzetet az emberiségnek: Tanulmányok a magyar reformkorról és 1848-ról*. Budapest: Magvető.
- Gergely András (1996) „Eötvös József: Az 1848iki forradalom története – Münchener kézirat”, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 100: 508-514.
- Hansági Ágnes (2007) „Tévelygések az irónia irányába”, in Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.) *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Budapest: Gondolat, 258-271.
- Magyar szónokok és statusférjak (Politikai jellemrajzok)* (1851). Kiadja Csengeri Antal. Pest: Heckenast Gusztáv.
- Nietzsche, Friedrich (1930) *Jenseits von Gut und Böse – Zur Genealogie der Moral*. Leipzig: Alfred Kröner.
- Nyíri Kristóf (1980) *A Monarchia szellemi életéről: Filozófiatörténeti tanulmányok*. Budapest: Gondolat.
- Ost, François (2009) *Traduire: Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard.
- Pálffy János (é. n.) *Magyarországi és erdélyi urak*. Kolozsvár: Erdélyi Szépművéses Céh.
- Péterfy Jenő (1901) *Összegyűjtött munkái. Első kötet*. Budapest: Franklin-Társulat.
- Pulszky Ferencz (1914) *Kisebb dolgozatai*. Sajtó alá rendezte Dr. Lábán Antal. Bevezető: Marczali Henrik. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Schöpflin Aladár (1913) „Eötvös (Gondolatok egy tanulmányhoz)”, *Nyugat*, 6. I: 727-731.
- Sőtér István (1967) *Eötvös József*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Akadémiai.
- Szabó Dezső (1920) *Egyenes úton: Tanulmányok*. Budapest: Táltos.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene*. Pozsony: Kalligram.
- Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.
- Szilágyi Márton (2004) „Megváltás és katasztrófa. Eötvös József Magyarország 1514-ben”. *Irodalomtörténet* 85: 433-453.

Egy mű avagy kettő?

„A szél a hová akar *fúni*, fú, és annak zúgását hallod,
de nem tudod, honnét fú, és hová megyen”

(János evangélioma, 3:8).

1852. augusztus 22. és december 19. között tizenhárom folytatásban jelent meg a *Visszaemlékezések* a Szilágyi Virgil szerkesztette, vasárnaponként, divatlapokra emlékeztetően, kéthasábos alakú *Budapesti Visszhangban*. 1853-ban Emich Gusztáv bizománya adta ki önálló kötetként a *Ködképek a kedély láthatárán* című beszélyfüzért. Mi a két szöveg viszonya egymáshoz? Két különböző alkotásról van-e szó, vagy egyazon mű két változatáról? Ha ez utóbbiról, mennyiben változott meg a szöveg és milyen kapcsolat érzékelhető Kemény más műveivel? Összefüggésbe hozható-e az átalakulás a tizenkilencedik századi elbeszélő próza irányjaival? Ezekre a kérdésekre szeretnék választ keresni.

A *Budapesti Visszhang* igényes kiadvány volt. A *Visszaemlékezésekkel* egy időben közölt költeményt Garay Jánostól, Vachott Sándortól, Gyulai Páltól, Lévai Józseftől, Losonczi Lászlótól, versfordítást Szász Károlytól és Sükei Károlytól.

A *Visszaemlékezések* alcíme „Novella-cyclus”, a *Ködképek* címlapján nincs alcím, a belső címlapon pedig zárójelben ez olvasható „(beszélyfüzér)”, mintegy eltávolítva a műfajmegjelölést. A beszély a korban gyakori minősítésnek számított, a *Budapesti Visszhang* ugyanekkor ilyen alcímmel közölte Császár Ferenc *A köfjítő* és Balázs Sándor *Fekete szem, szöke fürtök* című alkotását. Czuczor Gergely és Fogarasi János 1862-ben megjelent kötetében „művészeti értelemben” olyan „költői elbeszélés”-ként határozza meg, „melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. te-

szi, s melyet az előadó vagy író sajátosságos, kedveltető modorban öszveszöve a szépirodalom szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt” (Czuczor – Fogarasi 1862, 611-612). Negyven évvel a *Ködképek* megjelenése után *A Pallas Nagy Lexikonában* már az olvasható, hogy a beszély „a nyelvújítás korában alkotott műszó a *novella* kifejezésére” (*Pallas* 1893, 205). Lehetne arra gondolni, egyszer s mindenkorra elavult és felejtendő megjelölésről van szó, ha nem történt volna később kísérlet a fölélesztésére, például Márton László által. E történetileg kivételesen jól tájékozott szerző „beszély”-ként adta ki *Menedék* (1985) című könyvét.

Miért tett különbséget Kemény Zsigmond beszély és novella között? Lehetséges, hogy a szóbeli beszéd utánzására akarta fölhívni az olvasó figyelmét. A *Visszaemlékezések* és a *Ködképek* összehasonlítását nehezíti, hogy Kemény műveinek szövegkritikai vizsgálata jóformán nem létezik, kritikai kiadásukat tudtommal mindmáig nem tervezték. A hetilapban közölt szöveg helyesírása némely vonatkozásban közelebb áll a jelenlegihez, hiszen a *Ködképekben* „melly” és „ilyen” szerepel. Apró átfogalmazások elárulják, hogy szerzője nem egyszerűen tovább írta művét, nem változatlanul adta oda a korábbi részeket Emichnek. A *Visszaemlékezések* szerint „most Pesten kevés kisasszony van, aki Stephaniával versenyezhetnék” (Kemény 1852, 363), a *Ködképek* ezzel szemben nem ilyen általánosságban fogalmaz: „most Pesten kevés kisasszon van, ki Stephaniát szépségben felülmulja” (Kemény 1853, 31). Egyik nyomtatott szöveg sem tekinthető maradéktalanul hitelesnek. Előfordul ugyan, hogy a könyvben javítva található korábbi elírás, például a *Budapesti Visszhangban* „óvatosságait” (Kemény 1852, 343), a kötetben viszont már „orvosságait” (Kemény 1853, 38) található, de olyan hiba is észlelhető a *Visszaemlékezésekben*, amely azután tudtommal a *Ködképek* összes kiadásában megismétlődik. „Ameline” „Mosart [sic!] ’teremtésében,’ Haydn ’requiemjében’ és Haendel ’feltámadása’ alatt” (Kemény 1852, 547) is elhagyott gyerekének panaszát hallja. Az utalás nyilván Mozart általa befejezetlenül hagyott *Requiemére*, Haydn *Die Schöpfung*, illetve Händel *La Resurrezione* című oratóriumára vonatkozik.

Mi is a viszony a *Visszaemlékezések* és a *Ködképek* között? Kétféle válasz adható e kérdésre. A korábbi szöveg XIII. folytatása élén ez olvasható: „Vége”. E leghosszabb résznek tematikus zárlat is van: „Én pedig még néhány szót váltva a házurral és házasszonnyal, kalapomhoz nyultam és távozám” (Kemény 1852, 650).

Az először a *Ködképek*ben olvasható XIV. fejezet új hangnemet szólaltat meg és új színhelyen játszódik: az elsődleges történetmondó az éjszakai Pesten, sőt annak „legmocskosabb városrészében” (Kemény 1853, 200) barangol. A külső eseményeket belső történés szorítja háttérbe. Várhelyi egy kávéházban a *Wiener Zeitung*ot próbálja olvasni, de nem tud szabadulni a gyanútól, hogy akit ő egy hiú és kicsinyes öregúr Cecil nevű feleségeként ismer, korábban Ameline-ként Villemont Florestan neje lehetett.

A köznemességhez tartozó Várhelyi család utolsó sarjának nagybátyja volt Jenő Eduárd szomszédja. A *Visszatekintés* első közleménye szerint e gróf temetéséről érkezett a jellemző módon, csak vezetéknevével említett elsődleges történetmondó. A szöveg tagolását a hetilapban nem a szerkesztő, hanem a szerző határozhatta meg, mert az egyes folytatások terjedelme meglehetősen eltér egymástól. Kemény – talán angol olvasmányainak ösztönzésére – olyan feszültséggel próbálta megszakítani, fölfüggeszteni az elbeszélést, amely az olvasót a következő szám megvásárlására ösztönözhetette. A korábbi szövegváltozatnak inkább műfajra utaló, betű szerinti értelemben vett címe a könyvben kitörlődött, de már a XIV. fejezetben az olvasható Cecilről, hogy „mintha jelen nem is érdekelné”, mivel „igények helyett csak visszaemlékezései volnának!” Sőt, a *Visszaemlékezések* címének jelentette később is kísért a *Ködképek*nek Stephania belső beszédét rögzítő szakaszaiban. „Ah! A kicsiny ablakok a széles házeresz alatt, a tiszta virágos kert csörgő patakjával, a jázmin-lugos, a mellyben először olvastam Crébillon tündér-regéit”. Az ehhez hasonló részletek arról tanúskodnak, hogy Stephaniát nyomasztja a „különbség a most és a mult között!” (Kemény 1853, 206, 278, 281). A korábbi szövegtől eltérésre a címváltozás hívja föl a figyelmet: a műfaj betű szerinti megjelölését átvitt értelem váltja föl. A nyelv metaforikusságára sok részlet idézhető, egyikük, az

új címre célozva, így szól: „a Stephania elleni neheztelés vékony nyári ködnél [sic!] több nem volt azon sötét és zord őszi felleghez képest, mellyhez a Jenő gróf modora miatt támadt harag és boszankodás hasonlított” (Kemény 1853, 222). A *Visszaemlékezésektől* eltérően a *Ködképek* már Kemény soron következő művéhez is kapcsolódik, mintegy sugallva, hogy a rögeszme romboló hatása akár rokonságot is teremthet a későbbi regénnyel: „Ime! Szóltott [Jenő gróf] mosolygva, aztán öt sor keleti gyöngy, aztán nénem Nápradyné contractusa 20 ezer forintról, pengő ezüst huszasokban” (Kemény 1853, 228).

A *Visszaemlékezések* és a *Ködképek* viszonyának másik lehetséges fölfogása szerint a későbbi szöveg a korábbinak ha nem éppen folytatásaként, de mintegy továbbfejlesztéseként közelíthető meg. A XIV. fejezet vége arról tudósít, hogy Cecil idős férje arra kéri Várhelyit, folytassa Jenő gróf történetének elbeszélését.

Milyen jelei vannak a folytonosságnak a két szöveg között? Lehet a mai távlatból szokatlanak minősíthető szóhasználatra hivatkozni. A legtöbbször tájszavak akadályozhatják a könnyebb megértést. A *Visszaemlékezésekben* ugyan még „rebelgő” éjrről olvashatunk (Kemény 1852, 523), de a *Ködképek* már ezt „nebelgő”-re helyesbíti (Kemény 1853, 107), és Czuczor–Fogarasi a „NEBELÉG” ige jelentését így határozza meg: „hiábavalóskodik, mit sem tesz, haszontalan jár ide-oda” (Czuczor–Fogarasi 1867, 750). Hasonlóan székely szónak minősíti a „[h]itvány földalatti (földdel borított) kunyhó” értelmű „BURDÉ”-t (Czuczor–Fogarasi 1862, 839), amely azáltal válik jelentőssé, hogy Jenő gróf magasabb életkörülmények közé emelt jobbágysai nem kérnek a földesúr ajándékaiból, és ezért vadonatúj, tiszta és csinos házaikból „mezei burdékokba is fognak vonulni” (Kemény 1853, 308). „Azon éj volt, midőn a vadász retteg a fenyérré lépni” (Kemény 1852, 524). Ezek a szavak vezetnek be azt a jelenetet, amelyben Villemont Florestan azt kéri, hozzák be a csecsemőt, aki az ő hibájából Don Jago fiaként született. Ez a rész egyfelől arra emlékeztet, hogy a tájszavak általában kulcsfontosságúak a cselekmény alakulása szempontjából, másrészt elárulja, hogy Kemény nemcsak a székely nyelvhasználatból merített, hiszen a fenyérről „Ka-

zinczy iszapos tér vagy hely értelemben használta” (Czuczor–Fogarasi 1864, 810). Olykor a szokatlan szóhasználatot a mai olvasó a szöveggörnyezet alapján értelmezheti – például olyan részletek esetében, mint amelyek arról tudósítanak, hogy Jenő gróf „zsebéből bebonyult csomagokat vett ki”, a „hiczagóbb lánykák lába meg megsiklott”, „[a] nép *hopsára* süldő malacot kezdett kímélni”, Stephania névnapjára olyan urak érkeznek, „kik czombig erő csizmába dugott kocsis és felejtár nélkül, még Kolozsváron sem jártak egymáshoz vizitbe” (Kemény 1853, 300, 241, 242, 297-298), de előfordulhat, hogy valaki talányosnak vélheti, mire is céloz Cecil második férjének Jónás nevű bátyja, midőn azt sóhajtja: „Regényesi Tihamér báró, kitől e jószágot arendáltam a mult tavaszon kridázott” (Kemény 1853, 352). Vannak, akik úgy vélik, Kemény nyelve elidegenítheti az olvasót. Nem felehetjük, hogy a más nyelven írt tizenkilencedik századi regényeket általában mai, vagy legalábbis későbbi írásmódra lefordítva ismerjük. Bizonyfó Ferenc már 1886-ban skót tájszavak magyarázatával bővítve adta közre angol-magyar szótárát. Fordításban nem érzékelhető, hogy Scott regényeiben gyakran fordulnak elő gael szavak.

A nyelvhasználaton kívül az is összefüggést teremt a két szöveg között, hogy a jelenetek a „helyzet látpontjából” jutnak tudomásunkra – a *Visszaemlékezések* kezdetének megfogalmazása szerint (Kemény 1852, 304). Ez a nézőpont olykor azt jelenti, hogy az elbeszélő hallgatóját mintegy bevezeti valamely térbe – „[a]z udvarból, Czeczilem! A francia kertecskébe lépünk” – mondja Várhelyi, amikor leírja Villemont Randon lakhelyét (Kemény 1852, 325). Ez a kert lényegében az elbeszélő képzetének a terméke, hiszen „nagy vedrekben és porcellan vázákban gyümölcsökkel terhelt narancsfák” találhatók benne (Kemény 1852, 325). Máskor viszont arról értesülünk, hogy a Jenő Eduárd gróf feleségébe szerelmes Gáspár Adolf „távrolról látá Stephaniát a fenyéren átlovagolni” (Kemény 1853, 302). Ha lehetne összehasonlítást tenni különböző nyelven írott művek között, azt mondhatnók, bizonyos mértékig Henry James eljárásaihoz hasonló, ahogyan Kemény a nézőpontot kezeli. Az is kínálhat némi párhuzamot,

ahogyan a magyar szerző az elbeszélőnek rendeli alá a történetet, sőt olykor egyenesen azt érzékelteti, hogy a cselekményt a történetmondó alakítja vagy akár teremti. A *Visszaemlékezések* VIII. folytatásában Cecil az elbeszélő, s Villemont Florestan második feleségéről azt mondja: „nevezzük Amelinenek” (Kemény 1852, 522). Florestan apjáról viszont Várhelyi eleinte még azt állítja, hogy „[a] világ családnevét soha nem tudta, keresztnévét pedig nem használá” (Kemény 1852, 324). A „Vége” alcímű XIII. közlemény nagyon hangsúlyozottan érvényre juttatja az elbeszélő elsődlegességét a történethez képest, hiszen Villemont Florestan feleségének végzetes együttléte Don Jagoval kétszeres közvetítéssel jut tudomásunkra: Várhelyi idézi föl magában azt, amit Jenő Eduárdtól hallott. Az eseménysor alárendelése a történetmondónak az időrend bonyolítását eredményezi. Kemény aligha ismerhette Emily Brontë regényét, de már közvetlenül a megjelenése után, vagyis a *Ködképek* megírásának évében hivatkozott a *Bleak House*-ra (Kemény 1971, 198-199), amely szintén több elbeszélő foglalkoztatásával tér el a történések valódinak föltételezett sorrendjétől. Annyi tehát megállapítható, hogy ebben a vonatkozásban Kemény írásmódja a korabeli nyugat-európai regény alakulásának irányával párhuzamosan változott.

A belső történés előtérbe kerülése elválaszthatatlan attól, hogy Keményt oly sok romantikus szerzőhöz hasonlóan erősen foglalkoztatta az álom. Cecil elbeszélésének döntő mozgóatója, hogy „a lélekbuvárok még soha elég figyelemre nem méltatták az álmok titkos hatását érzéseink fejleményére, kedélyünk irányára, jellemünk elhajlásaira!...” (Kemény 1852, 605). A belső látószög indokolja, hogy az elbeszélő fokozatosan ismeri föl az események összefüggését. Eleinte csak tapogatózni képes: „első férjét gazdagnak és főrangunak gyanítom” – jelenti ki a kezdet kezdetén (Kemény 1852, 306). Lassan ismeri föl, hogy minden lényeges esemény a múltban történt. Miután „Amline”-nek a férje hibájából fattyúgyermeke született, a kastélyban „a szorakozások helyét visszaemlékezések tölték be” (Kemény 1852, 437).

Kemény kétségbe vonja a jellem önazonosságát, miközben irodalmiasságra, szövegszerűsége vonatkoztat. Várhelyi arra kö-

vetkeztet, hogy Cecil, „ezen asszony nem az, ki tegnap volt, [...] kinek szívében, mint a gyakran átolvasott könyvnél, rögtön azon helyre nyithatsz, melyet keresel” (Kemény 1852, 521). A *Visszaemlékezések* irodalmiasságát lépten-nyomon utalások erősítik. Stephania Chateaubriand *Les Martyrs* (1819) című művét, Hoffmann „tündérmeséi-t olvassa, valamint Scott alkotásai közül a *The Bride of Lammermoor* (1819) mellett a *The Antiquary* (1816) címűt (Kemény 1852, 364), mely szerzőjének hangsúlyozottan önironikus könyve. Az irodalmiasság feltűnő jele, hogy a *Visszaemlékezések* utolsó, leghosszabb fejezetében a végzetes következményű esemény elbeszélésekor, amidőn Villemont Florestan maga helyett inasát küldi a vörös szobába, a következő mondat olvasható: „A gróf hangosan nevetett szobájában, mint ha a fiatal írónak, Scribe urnak legujabb vigjátékát olvasná” (Kemény 1852, 648).

Az irodalmi utalásokra vonatkoztató elbeszélő hangját a *Ködépek*ben egyre inkább a szereplők belső beszéde váltja föl:

„ – Ah! Férjem kegyetlen. Sohajta a nő.

– Ő a könyörület nemtője! gondolta Adolf áhitattal nézve Stephaniára.

[...]

– Oh! Férjem soha sem szeretett! Gondolá keserű bánattal Stephania.

– Bátyám nem érdemli angyali nőjét meg: elmélkedék Adolf.

– Feleségemben van egy kevés 'az öreg apó' véréből: morgóga halkan, érthetetlenül Jenő”

(Kemény 1853, 276).

Ez a részlet azt vetíti előre, amit az *Özvegy és leánya* elemzésében egykor „öntudatok párbeszédé”-nek neveztem (Szegedy-Maszák 1989, 216), s különösen feltűnő Naprádiné és Haller Péter találkozásának jelenetében, az Első rész utolsó, tizenötödik fejezetében. Az ilyen szerkezeti elv nem fér össze az eszményítéssel. Már a kiinduló helyzet kizárja a fekete-fehér szembeállítást: „Stephania – mint a mai házasságoknál szokás – nem egészen szerelemből és

nem is egészen érdekből ment férjhez. [...] S Jenő [...] nőjéhez *puritan szigorral*, bár erős szenvedély nélkül ragaszkodék” (Kemény 1853, 266). A feleség jellemének alakulásához lényegesen hozzájárul, hogy „nem vala anya. Egyetlen magzata a keresztelés előtt halt meg” (Kemény 1853, 269). Még az sem elhanyagolható, hogy az érte rajongó Márton Adolf is fölteszi magában a kérdést: „Mosolyában nincs-e valami erőltetett?” (Kemény 1853, 271). Férj és feleség kapcsolatának kétértelműsége még viszonylag kései szakaszban is folytatódik: „A grófné még inkább szeretete férjét, mint valaha. / De elhanyagolva volt; mert Jenő minden idejét rögeszméjére pazarlá” (Kemény 1853, 272). Ez a feszültség vezet Stephania jellemének átváltozásához, melynek lényegét ezek a szavak összegzik: „*Emancipált* kívánt lenni” (Kemény 1853, 283). Öntörvényű rangra tesz szert, és nyíltan szembe fordul férjével, amidőn szemére hányja: „– Ugy sejtem, egy kevés őskori fogalmaid vannak a házi életről” (Kemény 1853, 318). A *Ködképek* lélektani vetülete elválaszthatatlan a női egyenjogúság igényének megfogalmazásától, amely már a *Férj és nőben* is szerepet játszik. Az értelmezés szempontjából nincs jelentősége annak, Tahy Károlyné példája szolgált-e mintául Cecil alakjának megteremtéséhez, mint azt Papp Ferenc állította, arra hivatkozván, hogy e fiatalon megözvegyült hölgy Kemény művének „tervezésekor 36 éves volt; ugyanennyi idős Czeczil is” (Papp 1923, 2: 163) – függetlenül attól, hogy Tahynének az örökös akaratára miatt nem megismerhető kézírata talán fényt deríthetne arra, e művelt, világlátott és szellemes hölgy mennyire volt bensőséges viszonyban az íróval.

A nő függetlenségének gondolata többletet jelent a *Visszaemlékezések* történelmi vonatkozásaihoz képest, anélkül, hogy érvénytelenítené őket. A VIII. folytatás tartalmazza Stephania apjának önéletrajzát, aki XVI. Lajos lefejeztetésekor költözött el hazájából. Ez az iromány a külön franciá halála után kerül vejének, Jenő Eduárd grófnak a kezébe. Villemont Randon beszámol arról, hogy fiatalon olyan „divatbölcsek”, „világjavítók” hatása alá került, akik „az örök igazság”-ot hirdették, „a közboldogság paradicsomát” ígérték (Kemény 1852, 502-503). Ez a fejezet a *Visz-*

szemlékezéseknek történeti távlatot ad. Olvasásakor nem feledhetjük, hogy a *Forradalom után* szerzője ahhoz hasonló kiábrándulásról ad számot, amilyenről Wordsworth 1850-ben *The Prelude* címmel kiadott önéletrajzi költeménye is szól. Villemont Randon gróf Jean-Jacques Rousseau és Condorcet olvasója, ki részt vesz a Bastille ostromában.

A fejezetnek az egész mű szempontjából meghatározó erejű iróniája két tényezőre vezethető vissza. Egyfelől arra, hogy a francia forradalom történetét jól ismerő olvasó némi valódi vagy színlelt együgyűséget is érzékelhet a látszólag vagy ténylegesen nagyon okos, sőt egyenesen bölcs Villemont Randon jellemében. Egyetlen mondatot idéznék: „Elragadtatva voltam törvényszékek erélyén és *Esprémenilnek s Goislardnak*, a két legbátrabb birónak arczképe előtt, tisztelgően hajtám meg térdemet, mintha a szabadság vértanui lennének, pedig csak fizetésüket veszték el, s a komor hivatalszobákból köztapsoktól kísértetve – vonultak fényes kastélyaikba vissza” (Kemény 1852, 503). A beavatott olvasó tudja, hogy a terület szerinti helyett egyéni szavazás mellett síkra szálló Jean-Jacques Duval d’Eprémesnil 1794. április 23-án a nyaktiló áldozata lett – akár a Bastille ostromát vezető Camille Desmoulins, ugyanennek az évnek április 5. napján. Fokozza az iróniát az, hogy miután Várhelyi befejezte Villemont Randon kiábrándulásának ismertetését, Cecil második férje, a kisszerű és öreg tanácsnok bejelenti: miniszteri fölkérésre Bécsbe utazik, ahol reménye szerint a Leopoldrend kiskeresztjével fogják kitüntetni.

A történeti vonatkozás Jenő Eduárd gróf sorsából sem hiányzik, hiszen ő fiatalon a Napoleon elleni háborúban tüntette ki magát, és ezzel is indokolható, hogy hazatérése után „csakhamar katonarendet hozott a faluba” (Kemény 1852, 19). Az a tény, hogy birtokán „a kötelesség uralkodik; a kedv számüzve” (Kemény 1853, 251), összhangban áll Viktória korának értékrendjével, amelynek a „kötelesség” (duty) az alapja, „a vágy a szolgálatra, a megszokás a parancsoláshoz” (Strachey 1938, 62, 116, 128; 121). A külföldi minta követése indokolja, hogy némelyek „korcs magyarnak, ki idegen szokásokat majmol, hirdetétk” a grófot (Kemény 1853, 220).

Jenő Eduárdot már a *Visszaemlékezések* „a rögeszmék melletti makacsság” megtestesüléseként állítja elénk, de eleinte még szó esik másoknak elismerő véleményéről, így arról, hogy az „ügyvédek lelkesedéssel hallgatók és hagyják helybe a hét falu nemes indulatu despotájának nézeteit” (Kemény 1852, 482, 344). Vitáját Villemont Randon-nal a következő szavak összegzik:

- „– De a nép nem érti saját érdekeit.
- Világosítsa fel ön rábeszélés által.
- Erre sok idő kell.
- Az erőszakra minden esetre kevesebb”

(Kemény 1852, 346).

A kiábrándult forradalmár mintegy figyelmezteti az elszánt újjítót, amidőn a következő módon mutatja be a lakhelyén látható képmásokat: „Pizarro, ki megsütteté a peruiakat, ha nem akartak úgy idvezülni mint ő; a kabátos Robespierre, ki nyaktilóval szelte le polgártársainak fejét, ha nem oly véleménnyel voltak a szabadságról mint ő; a fél-meztelen pedig Triptolemus, ki levagdalta azokat, kik nem kívántak kenyeret enni, melyet ő rendkívül szeretett” (Kemény 1852, 364).

A feszültséget a gróf és mások között a *Ködképek* élezi ki. Jenő Eduárd elmagányosodása személyiségének torzulásához vezet. Arra a következtetésre jut, hogy amennyiben „az örökös jobbágyság nem töröltetett volna el, úgy ő végtére is boldoggá tehetné a szeretett hat falut.” (236) Már-már Istennek képzeli magát, amikor az általa tiltottnak minősített gyümölcs leszedéséért büntetni akar, és hasonló kegyetlenség lehet az oka annak, hogy „[a] nép gyűlölte Jenőt, ki a közboldogitást nagy szabályokban de irgalom nélkül üzte” (Kemény 1853, 236, 284). A *Visszaemlékezésekben* még csak futólag említődik, hogy a háború végeztével „erdélyi jószágába költözik”, és Cecil is „gyakran fordult meg Erdélyben” (Kemény 1852, 307), a *Ködképek* viszont már nemzeti feszültségről szól. „Ott volt midőn a magyar templomba harangoztak be, s ha csak lehetett nem maradt ki a kétféle olah *beszerikákból* is”, de törekvése hiábavalónak bizonyul, mert „az

oláh gazdák fölfedezték: hogy az egész iskolázás csak azért történik; mert gyermekeikkel a gróf vallásukat törekszik elhagyni” (Kemény 1853, 247, 243).

A jelentésnek ez a többlete ékesen bizonyítja, hogy a *Ködképek a kedély láthatárán* előzményének mintegy újraírásaként értelmezhető. Nem annyira a korábban elbeszéltek folytatása, mint inkább azok tovább fejlesztése, hiányzó részek kitöltése, mely által a már egyszer elmondottak nagyobb lélektani mélységet kapnak és új történeti távlatba helyeződnek.

HIVATKOZÁSOK

- A Pallas Nagy Lexikona: Az összes ismeretek enciklopédiája III. kötet.* (1893) Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1862) *A magyar nyelv szótára. Első kötet.* Pest: Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdásznál.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1864) *A magyar nyelv szótára. Második kötet.* Pest: Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdásznál.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1865) *A magyar nyelv szótára. Harmadik kötet.* Pest: Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdásznál.
- Czuczor Gergely – Fogarasi János (1867) *A magyar nyelv szótára. Negyedik kötet.* Pest: Emich Gusztáv magyar akadémiai nyomdásznál.
- Kemény Zsigmond (1852) „Visszaemlékezések: Novella-cyclus”, *Budapesti Visszhang*, 1: 304-308, 324-328, 342-347, 363-367, 422-425, 481-485, 501-505, 521-524, 546-549, 561-565, 602-606, 622-626, 641-650.
- Kemény Zsigmond (1853) *Ködképek a kedély láthatárán.* Pest: Emich Gusztáv bizománya.
- Kemény Zsigmond (1971) *Élet és irodalom: Tanulmányok.* Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta Tóth Gyula. Budapest.
- Papp Ferenc (1923) *Báró Kemény Zsigmond. Második kötet.* Magyar Tudományos Akadémia.
- Strachey, Lytton (1938) *Eminent Victorians: Cardinal Manning: Florence Nightingale: Dr. Arnold: General Gordon.* London: Chatto and Windus.
- Szegedy-Maszák Mihály (1989) *Kemény Zsigmond.* Budapest: Szépirodalmi.

Anekdota és/vagy történelem?

Noha közhely, hogy különböző irodalmi művek különböző korosztályoknak felelnek meg – tízéves gyerek aligha tud mit kezdeni a *Praevel* –, a szakirodalom viszonylag kevésbé figyel arra, miként változhat meg ugyanannak a műnek az értelmezése idősebb korban. Mikszáth más műveinél lényegesen később, egyetemista éveimben, 1964-ben ismertem meg *A fekete várost* a *Vasárnapi Újság*ból. 2015 nyarán a kritikai kiadásban olvastam újra.

Viszonylag pontosan emlékszem egykori véleményemre, mely nagyon eltért a jelenlegitől. Akár föl is tudnám idézni, de ennek aligha volna értelme. Akkor úgy gondoltam, ebben a művében Mikszáth a történelemnek korábbi alkotásaihoz képest mélyebb értéséről tesz tanúságot, talán Kemény Zsigmond ösztönzésére is, akinek öröksége távol állt tőle, ám 1904-ben olyan előszóval adta ki *A rajongókat*, melyben azt állította, elődje harminc éves korában úgy írt, „mint egy hetven éves bölcs, mérsékelten, szenvedélytől ment hangon, gazdag élettapasztalat látszatával és mélységes analizissal” (Mikszáth 1904b, v). Újraolvasva e bevezető sorokat, most úgy látom, mennyire nem értette Mikszáth elődjének regényeit, azt hangoztatván: „nem tud építeni” (vi), hiszen sokféle szerkesztés létezik, s a szóban forgó kifogás éppenséggel az ő regényeivel, a *Különös házassággal*, *A Noszty fiúval*, sőt akár még *A fekete várossal* szemben is fölhozható.

Lehet, az akkori véleményem ért többet; nem tudnám eldönteni. Az idősebb ember elveszíti rugalmasságát. Könnyen elkerüli a figyelmét az, amit a fiatal még észre tud venni. Mindnyájan más könyvekhez képest olvasunk, és természetesen én sem lehetek kivétel. Óhatatlanul is hatással vannak rám az elmúlt ötven évben olvasottak.

A különbség természetesen abból is származhat, hogy félév-
századdal ezelőtt úgy olvastam a regényt, ahogy az a *Vasárnapi
Újság*ban megjelent, bár most is elővettem ezt a változatot. A fe-
jezetek általában nem esnek egybe a folytatásokkal. Az előbbiek
terjedelme erősen változó – az 5. fejezet a kritikai kiadásban 10,
a 8. fejezet 52 lapnyi szöveg –, a folytatások hossza nagyjából ha-
sonló. A folytatások többnyire valamely eldöntetlen kérdéssel fe-
jeződnek be, nyilvánvalóan azért, hogy az olvasó kíváncsi legyen
a továbbiakra, vagyis vásárolja meg a következő számot, ha tudni
akarja a következményt. Mikszáth tudhatott arról, hogy az újvilá-
gi olvasók New York kikötőjéből türelmetlenül kiáltottak oda az
Old Curiosity Shop újabb folytatásával érkező hajóra: – Él-e a kis
Nellie? Kramler löcsei bírót Görgy Pál az igen rövid 5. fejezet-
ben lövi meg. Az 1908. évi utolsó számban közölt rész ezekkel az
alispánra vonatkozó szavakkal ér véget: „– Ebet ebért! – hörög-
te, egész testében reszketve és lőtt” (Mikszáth 1908-10, 55: 1056).
A feszültséget csak az 1909. évi első szám oldja fel.

Úgy is lehet fogalmazni, hogy a regény kettős beosztású. Ez
önmagában előnyt is jelent, összetettséget eredményez. Dickens
is részletekben közölte a regényeit, és még a népszerű Penguin
Kiadó is feltünteti, hol ér véget egy-egy folytatás. Nemcsak ide-
gen példákra lehet hivatkozni. Ismeretes, hogy Kosztolányi már
befejezte *A véres költőt*, amikor a *Nyugat* még közölte a folytatá-
sokat. A fejezetekre osztást bonyolítja a folytatások szakaszolá-
sa. Az esetleges hátrány a szerkesztetlenség veszélye, mely külö-
nösen akkor fenyeget, ha egy író mindig csak a soron következő
folytatást készíti el. Mikszáth így dolgozott. Ezért nem jelenhe-
tett meg az 1909. évi 3-8. számban folytatás. A 3.-ban a követke-
ző közlemény olvasható: „Mikszáth Kálmán, lapunk főmunka-
társa a héten megbetegedett s ezért nem folytathatta lapunkban
folyamatban levő *'A fekete város'* című regényét. Igaz részvétellel
közöljük a kitűnő író betegségének hírét, de remélhetőleg a gon-
dos családi ápolás hamar lábra fogja állítani, hogy munkásságát,
melyet az egész ország gyönyörködve figyel, folytathassa” (Mik-
száth 1908-10, 56: 59). Mikszáth az „új év január 14. napján sú-
lyos tüdőgyulladással esett ágyának. Napokig eszméletlenül, önkí-

vületi állapotban volt. Látogatóit, barátait nem ismerte föl” (Fábri 1983, 204).

A 6. fejezetet, a lőcsei szenátorok tanácskozását szakítja félbe a közlés. A 8. szám azután igyekszik megnyugtatni a közönséget: „Mikszáth Kálmán, lapunk kitűnő főmunkatársa most már teljesen felépült betegségéből. Annál nagyobb örömmel jelentjük ezt olvasóinknak, mert a kitűnő író jövő számunkban már folytatni fogja betegsége miatt félbe szakadt *A fekete város* című regényét” (56:158).

Az alkotó folyamat megszakadásának maradt nyoma a szövegben. Mellékszereplők fölcserélését a könyvalakban ki lehetett küszöbölni – a kritikai kiadás egyik készítőjének, Hajdu Péternek szóbeli közlése szerint alighanem Rubinyi Mózes (1881–1965) végezhetette el e kiigazításokat –, de némely következetlenség még a Király István által sajtó alá rendezett kritikai kiadásban is érzékelhető. „Fabricius apja például előbb mint élő személy szerepel a regényben, később viszont mint régen megholtól esik róla szó” (Hász-Fehér 1997, 532).

1880-ban Péterfy Jenő azt írta: *A beszélő köntösben* „az operett zenéje hallik” (Péterfy 1938, 56). *A fekete várost* egy világ választja el *A beszélő köntöstől*, de hiba volna tagadni, hogy Németh G. Béla általa nagyra becsült elődjének ítéletét visszhangozta, midőn így fogalmazott: „Mikszáth történelmi regényeiből az operettek édes zenéje hallik” (Németh 1971, 211). A huszonegyedik században kockázattal járhat népszerű műfajok lebecsülése, ám a korábbi örökség az újabb szakirodalomban is érzékelhető. „Olykor valóban ’operettszerűen’ sablonosnak tűnik Mikszáth számos megoldása” – ismeri el Eisemann György (Eisemann 1998, 49), aki óvatos kísérletet tett némely regény leértékelésére. Igaz, bírálata részben *A Noszty fiúra* irányult: „Jól felismerhetők az operettlibrettók dialógusai, [...] a politizálás népszínmű-kellékei” – jegyezte meg (128-129), a *Szép Ilonka* fölhasználását „giccsesen formázó idézőmód”-nak minősítette (130), sőt Tóth Marit „a lányregények és az operettek sémáiból összekevert” alaknak minősítette (134), de a történelmi regényként számon tartott *Különös házasságról* sem lelkesedéssel nyilatkozott: „szövege sokat tesz azért,

hogy irányzatosságát a történelmi regény műfajára alakítsa ki”, a végeredményt azonban nem éppen elismeréssel jellemezte: „mintha legalább két külön dimenzióra hullna szét” (119, 121).

Kiváló pályatársamnak tökéletesen igaza van, amikor *A fekete várost* a két említett regénynél lényegesen többre becüli. Mindössze annak elemzésével szemben volnának kisebb fönntartásaim, ahogyan Mikszáth „belépteti a ’történelmi’ nyelvezetet az anekdotikus analógiák sorába”, mondván, hogy az anekdota a „történelmi mimézis-játékok sorával gyakran szupplementáris (helyettesítéses-kiegészítéses) kapcsolatba kerülő elem” (77, 67). Nem látom bizonyíthatónak a történelmi nyelv jelenlétét, mint ahogyan kissé kételkedve fogadom a föltevést, amely szerint az anekdotikus szerkesztés „a ’cselekmény-centrikus’ epikától a ’nyelvcentrikus’ epikához közelít” (71), mert nem vélem egyértelműen körvonalazhatónak a szembeállítás két oldalát. *A Tristram Shandy*, a *Wahlverwandtschaften* és a *Liaisons dangereuses*, sőt talán még a *Ködképek a kedély láthatárán* is ki-tüntetett szerepet ad a nyelvnek.

1913-ban *A fekete város* történelmi regényként kapta meg a Péczely-díjat. Annak tekinthetjük-e egyértelműen a jelen távlatából? A kuruc háború csak háttérben, mintegy díszletként szerepel. Hajdu Péter szerint „Mikszáth számára a történelmi forrás leginkább az írói fantázia gerjesztőjéül szolgált” (Hajdu 2011, 91). II. Rákóczi Ferenc hamvait 1906-ban szállították haza Törökországból. A korszak a kuruckor fölértékelését hozta magával. Ennek nyoma feltűnően érzékelhető *A fekete városban*. „Csak a szél suhogott Késmárk felett” (Mikszáth 1961, 1:26). E szavakról Hajdu Péter bebizonyította, hogy a *Gyöngye violának...* kezdetű nóta refrénjéből az első sort idézi, melynek szövegét Endrődi Sándor írta, zenéjét Dankó Pista szerezte (Hajdu 2011, 96). Mikszáth még nem tudhatta, hogy kételyek merülhetnek föl Thaly Kálmán némely versének kuruckori eredetével szemben. Köztudomású, hogy e költemények Adyra is hatottak, aki Endrődi Sándorhoz hasonlóan a *Vasárnapi Újság* szerzői közé tartozott. 1909-ben Móricz Zsigmond is itt közölte *Bujdosó kuruczok éneke* című versét, *A fekete város* egyik folytatásának szomszédságában.

A regény 5. fejezetében egy jegyzet idézi a „szájhagyomány”-t (Mikszáth 1961, 1:82), a tábornok honvédtiszt öccsének, Görgey Istvánnak (1825-1912) 1904-ben a *Századokban* közölt cikke alapján. E közleményben a következőket lehet olvasni: „atyám így beszélt el nekem: Az alispán és a polgármester egy napon, kiki a maga területén vadászván, Görgeynek egyik kedvenc kopója hajtás közben átszaladt a mesgyén, be a lőcsei határba. Erre a polgármester agyonlőtte a kopót, az alispán peddig a polgármestert. [...] Ekkor a még hevenyében is ’okos és körültekintő’ lőcsei vadásztársak hirtelen felkapván meglőtt polgármesterük holttestét, vele betörték a görgői határba s abból annyi földet, a mennyit ma is az említett négyszög befoglal, szaladvást megkerülvén, ezzel azt az akkori idők szabványjoga szerint megszerezték városuknak ’véren’” (Görgey 1904, 159). Az alispánnak Lőcsére bevonulásáról így számol be a *Századokban* olvasható szöveg: „a mint beléptet a dobogón át a kapun, ennek bolthajtásából hirtelen – váratlan lezuhan a vasrostély mögöttes; a vármegyei urak és hajdúk kint szorúlnak és ott tehetetlen dühvel nézhetik végig, mint rántják le villámgyorsan városi polgárok az alispánt lováról, mint nyomják el a védetelen embert, s a készen ott termett hóhérral most véteti fejét az agyonlőtt polgármester hivatal béli utóda és megbosszulója – Fabricius” (160).

Mikszáth személyes elemet is csempészett regényébe: a lőcsei szenátorok egyikét Mauks Donátnak hívják. Görgey István egy szóval sem említi, hogy az általa elmondott történet a kuruckorban játszódott volna. Hász-Fehér Katalin joggal figyelmeztetett arra, hogy Mikszáth hamisítja a történelmet: „Esze Tamás, a jobbágy származású kuruc, nála például vidéki nemesé válik, Zrínyi Ilona pedig Thökölyvel bujdosik Törökországban, pedig közismert, hogy Munkács várának feladása után, 1687-től 1692-ig Bécsben tartózkodik” (Hász-Fehér 1997, 519). Hasonló elrajzolások Sir Walter Scott munkásságában is találhatóak, bár érdemes megjegyezni, hogy inkább csak a távolabbi korokat földéző könyveiben – mint például az *Ivanhoe* –, s nem a kései XVII. vagy XVIII. században játszódó *The Old Mortality* vagy a *The*

Heart of Midlothian lapjain, amelyeket a jelenkor legjelentősebb művészi teljesítményeiként tart számon.

Való igaz, hogy *A fekete városban* az „elbeszélő folyvást újralakítja a jelennek és a voltoknak a narratíván belüli interferenciáját” (Eisemann 1998, 145). Már-már kiszólásként értelmezhető az olyan állítás, mint például „a nexus volt mértéke annak, ki milyen úr és csak másodsorban a birtok” (Mikszáth 1961, 1:6). A történetmondást olykor értekező elmélkedés szakítja félbe. Az 5. fejezet hosszabb eszmefuttatással kezdődik a lócsei borsó kiválóságáról. A 7. fejezet eleje a lócsei statutumok leírását részletezi, majd azt körvonalazza, mi számított megengedhetőnek a női viseletben az elbeszélte történet idején. Az ilyen kitérésszerű betétek a huszadik század elején már régies hatást kelthettek. Sőt, már Flaubert, Fontane vagy Henry James regényeiből is hiányoznak. Mulatságosak, ám nehéz, sőt alighanem lehetetlen volna bizonyítani, hogy szervesen illeszkednek a mű szerkezetébe.

A regény világa *A demokratáknak* azzal a megfogalmazásával van összhangban, amelyet Király István és némi módosítással Esterházy Péter is idézett: „Nem okos világ ez a mai. De hát hiszen a tegnapi se volt okos. És bizonyára nem lesz az a holnapután sem. Ebben van valami vigasztaló” (Mikszáth 1904a, 86). Legföljebb az utolsó mondat érvényességén tűnődhet el a mai olvasó. „Hétfőn még a labanc volt az úr, szerdán már a kuruc parancsolt” (Mikszáth 1961, 1:5). Ez a bejelentés a legelső fejezetben még hitelesítené az állítást, hogy „Mikszáth művei folyvást aláásnak minden egyirányú értelmezési stratégiát” (Eisemann 1998, 115), *A fekete város* azonban mintha kivétel volna. Görgey Pál várakozó álláspontra helyezkedik, de bukásra van ítélve. A regény megfelel annak, amit a magyar olvasók többsége 1900 körül várt az írótól: a labancok egyértelműen németnek számítanak. „Csak annyiban változott ezzel a nemesurak szokott mulatsága, hogy nem nyúlra, vaddisznóra csoportosultak vadászni, hanem németre” (Mikszáth 1961, 2:196). A lócsei polgárok viszont egytől-egyig kurucok, vagyis magyarok, pedig „egyikük se tudott magyarul, még a magyar nevű Pálfalvi sem, csak az egy Hallik János törte a nyelvet egy kicsit” (1:102).

Az ellentmondás nemcsak abban rejlik, hogy az alispán „há-
tározottan vonzóbb egyéniség, mint a regény polgár hősei” (Né-
meth 1971, 213), mert ő nem egysíkú jellem. Két értékrend, két
életmód áll szemben egymással. Nem két osztály, mert Görgey
egyenként kerül feszültségbe egy közösséggel. Lehetne arra hi-
vatkozni, hogy nincs átjárás a két létforma között, de ez nem vol-
na igaz, hiszen az alispán lőcsei nevelőintézetbe járattja a lányát.

A szereplők tudata általában nem játszik számottevő szerepet
Mikszáth műveiben. Az elbeszélő többnyire kívülről közelíti meg
a jellemeket. Pongrácz grófhhoz hasonlóan Görgey Pál a kivétel:
„csak önmagával disputált magányos óráiban, mintha két Gör-
gey Pál ülne egymással szemben, a józan és a kételkedő s beszél-
getnének csendesesen” (Mikszáth 1961, 1: 33). Önmardosó alkat,
ki végzetes jellemhibái ellenére „jó volt belülről” (1: 64). Mintha
az öregedő Mikszáth mégis tanult volna valamit Kemény Zsig-
mondtól? Magányában az alispán sokat töpreng. „ – Nincs en-
nek a nemzetnek kitartása” – állapítja meg keserűen. „Lehet vele
kezdeni nagy dolgokat, de nem lehet bevégezni. Hasztalan eről-
ködések ezek” (1: 65). Széchenyi némely megnyilatkozása juthat
az olvasó eszébe.

Sokat írtak arról, milyen kíméletlenül bírálta Mikszáth a gent-
ryt. Ez a torzító egyszerűsítés ártott annak, miként is értelmezhe-
tők ennek az írónak a művei. *A fekete város* szász polgárait a ha-
szonelvűség vezeti. Blom és Quendel török rabszolgákkal ke-
reskedik. „Aljas dolog volt ez, [...] mellékkeresetképpen pedig
mind a ketten uzsorások” (1: 126). Fabricius gátlástalan pályaeépí-
tő, aki nem ismer kételyt. Mélység nélküli jelleme szöges ellentét-
ben áll Görgey Pál korántsem egyértelműsíthető személyiségével.

A humor, amely olyannyira meghatározó szerepet játszik Mik-
száth művészetében, és oly kellemessé, viszonylag könnyen olvas-
hatóvá teszi műveit, háttérben marad *A fekete városban*. A ritka
kivételek közé tartozik a 10. fejezet, amelyben Quendel törli a ma-
gyar beszédet. A regény nyelve egyébként nem nevezhető maku-
látlannak. A vájtfülű, kissé már maradinak nevezhető, bakafán-
toskodó olvasó nemcsak a „dacára”, az „úgy [...], mint”, a „cáfol-
ta le”, „fejeikkel bólogattak”, „foglalják el helyeiket” (2: 88; 1: 14,

2:72, 2:146; 1:119; 1:90, 92) használatát tehetné szóvá, de azt is, ahogyan Görgey Pál, Fabriciusné vagy az elbeszélő használja a „nem-e” szerkezetet (1:35, 2:177). Nagyon is lehetséges, hogy az író betegsége is okolható az apró gondatlanságokért. Ha valóban Rubinyi Mózes rendezte sajtó alá a könyvet, akár csodálkoznunk is lehetne azon, hogy nem igazította ki e részleteket.

A történetmondó helyzete önellentmondásos, de ez aligha tekinthető művészi fogyatékoságnak. Hilil basa, azaz Quendel kéjlakába nem lehet belépni. „De mi a basa engedélye nélkül is megtehetjük, hogy odavisszük az olvasót, ahova tilos a belépés” (2:22). Az utolsó fejezet szalagcíme ezzel ellentétben azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy a „szerző” már nem ura a kifejeletnek: „(Melyben a szerző akarata ellenére a gondviselés szeszélye szerint fejeztetik be a történet)” (2:204).

A befejezés nagyszerűségéhez nem férhet kétség. Semmi szószaporítás nincs benne. Körülményeskedés nélkül mintegy elvágja a történet fonalát. Tömörsege folytán a magyar irodalom legkiválóbb regényzáratai közé tartozik. Az olvasóra van bízva, elképzele-e avagy nem a következményeket.

HIVATKOZÁSOK

Eisemann György (1998) *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Korona.

Fábrí Anna (1983) *Mikszáth Kálmán alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi.

Görgey István (1904) „A Görgey nemzetség története”, *Századok*, 38:25-46, 136-161.

Hajdu Péter (2011) „Mikszáth kurucái”, *Tiszatáj*, 65. 11:88-99.

Hász-Fehér Katalin (1997) „Az ironia arabeszkje. Mikszáth Kálmán: *A fekete város*”, *Híd*, 71:518-532.

Mikszáth Kálmán (1904a) *A gavallérok. A demokraták. Ne oskoskodj Pista!* Budapest: Révai testvérek.

Mikszáth Kálmán (1904) „Báró Kemény Zsigmond 1814-1875”, in Báró Kemény Zsigmond *A rajongók*. Budapest: Franklin-Társulat, 1:5-8.

Mikszáth Kálmán (1908-10) *A fekete város: Regény, Vasárnapi Újság*. 55:843-846, 862-864, 882-885, 902-904, 923-925, 942-946, 966-968, 987-990, 1007-1010, 1031-1034, 1054-1056; 56:2-4, 26-29, 166-169, 186-188, 207-210, 227-231, 247-250, 267-270, 286-289, 328-331,

347-349, 368-372, 386-390, 407-410, 427-429, 451-453, 482-485,
499-502, 518-522, 539-541, 559-561, 578-581, 603-605, 622-624,
642-644, 663-666, 683-686, 703-706, 722-726, 743-746, 762-766,
782-785, 812-814, 830-832, 872-874, 891-896, 910-914, 931-934,
951-954, 970-972, 991-995, 1011-1016, 1030-1033, 1059-1063,
1082-1084; 57: 2-13.

Mikszáth Kálmán (1961) *A fekete város*. Sajtó alá rendezte Király István.
Budapest: Akadémiai.

Németh G. Béla (1971) *Türelmetlen és késlekedő félszázad: A romantika
után*. Budapest: Szépirodalmi.

Péterfy Jenő (1938) *Magyar irodalmi bírálatai*. Budapest: Királyi Magyar
Egyetemi Nyomda.

A lövészárók irodalma

Az első világháború a prózairodalomban¹

1914 áprilisában a *Nyugat* közölni kezdett egy regényt Móricz Zsigmondtól. Az első két folytatás *Élet a Kereszten* címét a harmadiktól a kilencedikig *Jó szerencsét!* váltotta föl. A tizedik *Uff, de fülledt a levegő!* fölirattal jelent meg. A szeptemberi közlemény ismét az első címhez tért vissza. Az egykori Gömör-Szepesi érc-hegység egyik vasbányája melletti faluban, illetve gyárban játszódik a cselekmény. A fiatal tanító, Tomcsányi magyarul, tótul és németül szól a tanítványaihoz. „Parasztasszonyok néznek ki a görbe udvarokról és tótul köszönnek. Magyarul fogadja, bár az ő szülei is inkább csak tótul beszélnek odahaza, s gyerekkorában ő maga is alig hallott magyar szót. De most a hatalmas magyar Társulatnak tanítója, s kényelmesen halad előre a közszellem áráján. [...] Ahogy a megfürdött ember különbnek, szebbnek és frissebbnek érzi magát, úgy érezte ő magyarnak és úrnak és egy magasabb élet tagjának, mikor magyarul szólott a piszkos és lompos tótokhoz, akik maguk is már valami jó törekvésű igyekezettel törtek, puhították a kemény magyar nyelvet” (Móricz 1914a, I: 513).

Hihetőleg Petőfi némely költeményének hatásával is magyarázható, hogy a tanító „úgy vágyott az Alföld után, a sík vidék után, a magyarság büszke, igazi tanyája után, mintha a lelkében századok óta ott volna a felvidékre, puszta hegyek közé szorított szegény népnek a vágyakozása a bőség, a jólét, a vidám és könnyű élet kanaánja után” (I: 516). Noha a szlovák anyanyelvű taní-

¹ Ez a tanulmány a K/108700-as számú OTKA-pályázat (*Kritikai kiadás és forrásföltárás: Kosztolányi Dezső*) támogatásával készült.

tó egyfelől még fölnéz a magyarokra, másrészt már érzékeli hanyatlásukat. Magában így elmélkedik: „A magyar uraknak már nagyon lefelé megy a sorsuk, még az apjuk négy lovas hintón járt, de a fiuk már kataszteri becslobbiztos, meg járásbírósi díjnok, a lányuk meg szövethuzosné...” (I: 602). Augusztusban, tehát már a sarajevói merénylet után jelent meg a *Jó szerencsét!*-nek az a folytatása, amelyben az olvasható, hogy Rassovszky bánya-mérnök Kern igazgató otthonában a társalgást hallgatva a következőket gondolja: „Háborút nekik [...]. Ezt a túlfűtöttséget, ezt a fülledt érzéki elpuhultságot semmi meg nem állítja. Egy vad és nyers háborút. Az még segítene” (Móricz 1914b, II: 180).

Az utolsó közlemény arról tudósít, hogy Rassovszky Cserna nevű főnökének felesége följánlkozik a bányamérnöknek, ám ő igyekszik távolságot tartani, miközben a férj öngyilkosságot tervez. Hirtelen üzenet érkezik a bányamérnök számára, sürgősen keresse fel a főnökét a hivatalában. Ez a jelenet zárja le a regényt:

„Cserna nem szólt, az asztalra mutatott s megállt.

Rassovszky odanézett és a revolvert látta meg.

Elsápadt.

– Ez? – mondta rekedten.

– A főnök észrevette a browningot s hirtelen meghökkent, hogy kitalálták a *dolgot*, de mindjárt felülemelkedett, halkán sóhajtott s begörcbültek a szája szélei, mint a doggá.

– Majd még sor kerül arra is, – szólt vontatottan, – olvasd a táviratot.

Rassovszky föllélezett, felujjongott s mohón vetette magát az írásra, amely egy telefonhír fölvétele volt. Nagy betűkkel, idegesen, kapkodva volt felírva a heti munkásbér ív hátára a sarajevói királytragédia első értesítése.

A szája leesett, a szeme kimeredt, szólni nem bírt, csak fölvette az arcát a főnökére.

– Lehetetlen, – mondta aztán. [...]

A rettenetes Végzetnek érezték meg a csillagokig suhogó szelét.

A lépések sulyosan csikorgatták a deszkapadlót s a két férfi meghajolva, egész lelkében földulva, az új világrend eljöveteleire gondolt, mikor kifordul a rendjéből az Idő. [...]

- Voltál katona, főnök úr!
- Tartalékos tiszt vagyok.
- Boldog ember... engem felülvizsgálaton kidobtak”

(Móricz 1914a, 7. II:358-359).

E regény történeti értéke jórészt abból származik, hogy gyorsan alkalmazkodott a megváltozott helyzethez. Móriczhoz hasonlóan Márai is sokat, talán túlzottan is sokat írt, de az *Egy polgár vallo-másai* első kötetét záró fejezet mintegy két évtized távlatából hatásos jelenettel tudósít az első világháborút elindító eseményről:

„Péter-Pál délutánján izgalom hatotta át a nyaraló-különítmény idilljét: anyám, s a többi szakértő hölgy véleménye szerint minden jel az örömteljes pillanat közeledtét mutatta. [...]

Uzsonnára a mi tornácunkon terítettek, a szokottnál kissé ünnepélyesebben. [...]

Asztalhoz ültünk, mikor az alispánt elhívták a kertbe. Megyei huszár állott odalenn feszes vigyázzban és levelet adott át neki.

Föltépte a levelet, visszajött a tornácra, megállt a küszöbön, hallgatott. Nagyon sápadt volt; fekete Kossuth-szakállt viselt s ebben a gyászkeretben halottfehéren világított most riadt arca.

– Mi az, Endre? – kérdezte apám s eléje ment.

– Megölték a trónörökösöt – mondta s idegesen legyintett. [...]

Az ég világoskék volt, híg, nyári-kék. Báránnyfelhő sem látszott rajta”

(Márai é. n., I:302-304).

Herczeg Ferenc, aki kezdettől fogva borúlátóan ítélte meg a kilátásokat, évtizedek távlatából rendkívül keserűen jellemezte a közvéleményt: „Országszerte valami elbizakodott hangulat terjedt el, az emberek olyasmit képzeltek, hogy a háború egyetlen lendületes szuronyroham lesz, mely kiveti állásaiból és pokollá kergeti Magyarország összes ellenségét.” Unokaöccse, a család utolsó férfi tagja föltehetően az írótól is szerezte ismereteit,

és előre látta, hogy el fog esni a harctéren. „Mikor elbúcsúzott tőlünk, a kezembe csúsztatott egy levélborítékot: a végrendelete volt. A nyakkendőit – rengeteg sok volt neki – rám testálta...” Herczeg olyan kérdést is szóba hozott, amellyel 1915-ben sokáig foglalkoztak az újságok. „Papendeklit adtak a kárpáti tél irgalmatlan fagyában, méteres hóban harcoló magyar katona talpa alá – és hamarosan tömegesen hozták a vonatok a lefagyott végtagú legényeket. A sajtó példás megtorlást követelt, én azonban nem hallottam róla, hogy akár a szállítók közül, akár a papírtalpú bakancsokat átvevő katonatiszt urak közül valakit felkötöttek volna” (Herczeg 1993, 24-25).

Ignotusnak a *Nyugat* augusztus elején megjelent száma élén olvasható cikke cáfolja azt a hiedelmet, hogy a folyóirat kezdettől fogva háborúellenes lett volna. E közlemény kulcsmondatai így hangzanak: „Mindenkinek, aki az osztrák-magyar birodalomban él, de mindenesetre minden magyarnak személyes érdekede, hogy az osztrák-magyar monarchia megmaradjon és nyugodt zavartalanságban éljen. Ez ma már háború nélkül lehetetlen” (Ignotus 1914, 130). Nem sokkal később jelent meg a *Nyugat*-ban Balázs Béla mélyen elfogult cikke: „Ez a háború szent. [...] És mert örök természettörvény munkája, tehát *értelme* van, mert a természetben nincs olyan halál, mely ne az életet szolgálná és nincs a történelemben olyan háború, mely vérözönével végül is ne az evolutio számára mosna árkot. [...] Nem szeretjük többé Parist” (Balázs 1914, 200).

Két évvel később közölte a *Nyugat* Móriczknak azt az elbeszélését, amelyről utóbb Karinthy Frigyes azt írta: „Soha meggyőzőbb és felzaklatóbb pamflét, vita-iratot, pacifista propaganda-munkát nem olvastam” (Karinthy 1924, 274). A *Szegény emberek* (1916) főszereplője arról számol be, hogy „huszonhat hónapig voltam a fronton”. Adósságának visszafizetése szándékával a falubeli Vargáék házába megy, ahonnét a felnőttek a vásárba mentek, és két gyereket öl meg, hogy elvihesse a pénzt. Amikor a csendőrok érte jönnek, azt mondja: „A háborúba sok mindent megszokik az ember... amiről nehéz osztán idehaza leszokni” (Móricz 1916, 850, 873).

Voltak magyarok, akik Ferenc Ferdinánd megölésének a hírére először nem fogadták el, majd egyáltalán nem gondoltak háború kitörésére. Egy évvel később Csáth Géza így emlékezett vissza saját akkori véleményére:

„ – Reggelre megjön a cáfolat! – mondtam. [...] *Reggel azonban a hírt megerősítették.* [...] – Nem lesz háború – mondtam –, mert a táviratban világosan benne van, hogy a tetteket elfogták, ki fogják őket végezni, és rendben lesz az ügy”
(Csáth 2005, 37).

A Szabadkán született orvos-író ekkor a háromszéki Előpatakon dolgozott. Egyedül a nemzetiségi feszültségben érzékelt bajjós előjelet:

„Egy görögkeleti román pópa hevesen gesztikulálva, rikácsolva adott elő a közelünkben.

– Haj! – mondta a vendéglős – ezek nagyon szeretnék a háborút. Mindjárt ránk jönnek!”

(Csáth 2005, 38)

Amikor behívják katonai szolgálatra, és el kell hagynia a fürdőhelyet, újabb figyelmeztetést kap: „Útközben a román fuvarossal beszélgettem. Egy fiatal, 18-20 éves, jobban öltözött fiú volt ez, aki most csak kisegítette a vállalkozót. Meglepően intelligens és tájékozott volt. Láttam rajta az aljas örömet, hogy bennünket, *magyarokat* aggódni és szorongani lát. Nem is titkolta, hogy oroszpartí és biztosra veszi, hogy az oroszok rövidesen Erdélyben lesznek” (60). Később Csáth Bácska déli részén teljesít szolgálatot, s ott is érzi a szerb fuvarosok ellenszenvét.

Nehéz volna megállapítani, hányan oszthatták azokat a közhelyeket, amelyek jellemezték Csáth felfogását az entente oldalán harcoló népekről. 1915 körül fogalmazódott a következő véleménye: „ellenségeink vad nekirugaszkodásai és aljas komiszkodásai ellen a mi törvénytiszteletünk, jószágunk, keresztény erkölcsöségünk mit sem használ. [...] Az orosz azért erkölcsstelen, mert

még fejletlen, elmaradt nép, amely sok tekintetben állati fokon van. [...] Az angol, francia és belga erkölcstelensége azonban más lapra tartozik. Róluk nem mondhatjuk el, hogy még nem jutottak az emberi erkölcs világosságáig, az emberi méltósághoz tartozó kötelességek megismeréséig. Ezek azonban *dekadens* népek, akik igazi nagyságuk és lehető virágzásuk maximumát *már túlhaladták*” (40).

Az oroszok megítélését nyilvánvalóan 1849 emléke határozta meg. 1914. október 19-én a következőket írta Rajz Sándor nevű barátjának – aki később elesett a háborúban: „van ebben valami végzetszerű és dicsőséges, hogy éppen nekünk jutott ki az orosz cárizmus letörésének, megszegyenítésének, visszaszorításának a herkulési munkája” (158). Csáth úgy látta, „a háborúnak a lényege: Németország első mérkőzése Angliával a világoralomért”, Vilmos császárnak a háború elején tartott beszédét „mintegy lefekvés előtti ima gyanánt” sokszor újraolvasta, s „lehetetlenek, elképzelhetetlenek” tartotta, hogy a német uralkodó „nem mint győző kössön békét” (103-104, 107). Tájékoztatlanságát bizonyítja, hogy nem volt fogalma arról, az angolok már röviddel II. Vilmos trónralépése után arra a következtetésre jutottak: az új német császár, Viktória angol királynő unokája háborút akar. Sir Joseph Crowe konzul 1891-ben levélben figyelmeztette erre Lord Salisbury miniszterelnököt (Crowe 2014, 8). Csáth elfogultságára jellemző, hogy 1914. október 13-án a következőket írta öccsének: „Mit éreztél Antwerpen elesténél? Én ujjongtam! Talán mégiscsak verjük, ütjük, vágjuk a gaz John Bullt és a hülye belgákat. Mily kellemetlen lehet nekik. A torkukon a kés. Hurráh” (Csáth 2005, 157). Másként ítélte Ernst Jünger, aki maga is Belgiumban harcolt: „Adja Isten, hogy ez a nagyszerű (prächtige) ország, amely már oly gyakran képezte harcoló hadseregek színterét, ebből a háborúból is régi állapotában támadjon föl” (Jünger 1961, 211-212).

Csáth még később is hamis jóslatot fogalmazott meg: „Micsoda boldogság lesz, hogy rengeteg magyar vér legalább kivívja azt, hogy mi diktálhatunk majd a békekötésnél. [...] Hiszem, hogy a háború végén isteni igazság fog diadalt ülni” (Csáth 1997,

120, 233). Természetesen utólag könnyű szóvá tenni, mennyire tévesen láttak magyar írók száz évvel ezelőtt. „1914. aug. 4-dikén kijelentettem,” – olvasható Füst Milán naplójában – „h. gyanús nekem a szerbiai csönd és h. M.-Ausztoria még nem üzent hadat Oroszországnak – úgy látszik veszve érzi a német ügyet és paktál Oroszországgal: magára hagyja Németországot, Szerbiát és területi kárpótlást kap. Ausztoria mindig így dolgozott” (Füst 1999, 1: 4.8). Később is előfordult, hogy egy magyar író teljesen rosszul ítélte meg a háborút. „Magyarország hatalmasabb lesz, mint valaha s ennek a váratlan zivatarral kezdődő rövid időnek az emléke olyan hamar és olyan végképpen el fog roppenni, mint egy lázas álomé” – írta Ambrus Zoltán 1917 elején a *Nyugat*nak már olyan számában, amely a cenzúra döntése következtében üres lapokkal került nyilvánosságra.

Kassák Lajos önéletírása meggyőzően bizonyítja, hogy a magyarországi szociáldemokratákat is készületlenül érte a háború kitörése: „Este bementem az egyesületbe. Sokan gyűltünk össze, s itt mindenki a merényletről beszélt. S milyen különös, hogy ezek a munkásemberek, a szervezet régi, megbízható tagjai sem látták olyan feketének a helyzetet, mint én. Mintha biztosan ülnének a nyeregben, egyszerűen kimondták, hogy nem lesz háború, és komolyan hittek abban, amit mondtak. Mindenki úgy vélte, hogy az Internacionálé segít rajtunk, és úgy jelent meg előttünk ez az intézmény, mint az igazságszolgáltatás szimbóluma, mint a legyőzhetetlen és csalhatatlan erők gyűjtőmedencéje” (Kassák 1983, 2: 168). Kassák mindvégig következetesen ellenezte a háborút. A Milotay István szerkesztette *Új Nemzedék* hasábjain támadta a nemzetközi szocializmus vezéreit, akik a barbárnak vagy dekadensnek nevezett ellenség ellen uszítottak.

Előpatakról a fővárosba érkezése után Csáth találkozott Kosztolányi Dezsővel. „A biztonságban lévő embernek a tettetett szomorúságával, amely alig képes titkolni szerencséje fölötti örömét, mondta el, hogy nem katona, és legalább egyelőre biztonságban van” (Csáth 2005, 75). November 9-én öccsét tudósította arról, hogy „Desiré képtelen félelmeket áll ki. Egész nap reszket. Anynyira aggódik, hogy a pótsorozáson beveszik” (167). Hofbauer

István (1844-1918) tábornagy Kosztolányi nagybátyja és keresztapja volt, de hihetőleg elvből nem segítette hozzá unokaöccsét ahhoz, hogy fölmentsék. Talán Herczeg Ferenc járhatott közben az érdekében.

Feltűnő, mennyire hiányoznak a művészileg jelentős magyar regények az első világháborúról. Kiváló francia, német, angol, sőt olasz és amerikai írók megsebesültek, miközben az élen járó magyarok közül egyedül Balázs Béla és Tersánszky Józsi Jenő vonult be önkéntesként. Balázs négy hónapi szolgálat után sebesültként egy budapesti kórházba került. Itt töltött négy hét múltán, 1914 decemberében tudta meg, hogy kilencszázhatvan emberből álló zászlóalja megsemmisült. A *Nyugat* számára készített följegyzéseiben írta, hogy „egyszer már éreztem az elföldeltség ízét. Földet a szememben és számban és fülemben. Az még Macsvában volt. Egy gránát csapott le a fedezék házába és ránk döntötte. Rám és két egérre, melyek a tetejéről hullottak le. Ketten kimásztunk valahogy én és az egyik egér. A másik a földben maradt” (Balázs 1915, 44).

Tersánszky kisregénye, a *Viszontlátásra, drága* (1917) – melyet a félévszázaddal ezelőtti kézikönyv „teljes értékű remekmű”-nek nyilvánított (Vargha 1965, 392) – egy galíciai kisvárosban élő lánynak barátnőjéhez intézett vallomása szerelmi ügyeiről. Csupán háttérként szerepelnek az átmenetileg bevonuló orosz, majd a visszatérő osztrák-magyar csapatok. Már az utókor távlatából készült az *Egy ceruza története*, mely 1948-ban jelent meg, bár szerzője állítása szerint egy évtizeddel hamarabb készült. „Engemet 1918 tavaszán egy wieni papírüzletből vett meg Feldmann Adalbert közlegény” (Tersánszky 1975, 11). Így szól a történetet elindító mondat. Az elsődleges elbeszélő a ceruza, mely nemcsak olyan eseményekről képes tudósítani, amelyeknek nem volt tanúja, bár legtöbbször azokat a leveleket és följegyzéseket idézi, amelyeket vele írtak. „Most azonban legjobb, ha Magam helyett a Kabarcsik Gyula jegyzeteit hagyom beszélni” – jelenti ki (Tersánszky 1975, 85), és a továbbiakban jórészt e főhadnagy szavaival él. A főhadnagynak Tutuként becézett feleségéhez írt levelein kívül azokat a följegyzéseit idézi, melyeket Kabarcsik az-

zal a szándékkal készit, hogy később regényt írjon a háborúról. A könyv művészi értékét nemcsak a címben is megfogalmazott, látszólag szellemes ötlet modorossága csorbítja, hanem a harcot sebesülés nélkül túlélő tartalékos tiszt írásmódja is, amelyben a tárgyyszerű megjelenítést olykor az önisméltó túlfogalmazás váltja fel. „Belül mindenkiben egy kisgyermek sír” – írja egy alkalommal. „Borzasztó értelmetlen itt lenni, és ezt elszenvedni. Iszonyúan fáj a szívem az életért, Budapestért, Tutuért!... Örjítő! Örjítő! Itt ülni, túrni a soknapos mocskot magán az embernek, és kétségbeesett, elgyötört tudattal várni, amíg darabokra szaggatja egy gránát” (174).

Kosztolányihoz hasonlóan Babits is szívpanaszok miatt nem vonult be. Móricz valószínűleg arra hivatkozott, hogy egyik szemével nem lát jól – legalábbis élete végén azt állította, hogy gyermekkorában nem adtak neki megfelelő szemüveget, és fél szemét „egyáltalán nem használja” (Kálmán 2012, 96; köszönettel tartozom Szilágyi Zsófiának, aki fölhívta a figyelmemet erre a forrásra). A magyar hatóságok föltehetően engedékenyebbek lehetnek, mint a britek, akik olyan katonát is bevettek a hadseregbe, aki „egyik fülére teljesen süket volt” (Sassoon 1973, 124). Oláh Gábort „nagyfokú rövidlátás” miatt minősítették alkalmatlannak fegyveres szolgálatra (Oláh 2002, 192).

A háború idején tizenéves Márai visszatekintő távlatból írta *A zendülők* (1930), melynek szereplői a hátországbán maradt kamaszok, s inkább csak a városon áthaladó folyóban lefelé úszó holt tetemek emlékeztetnek arra, hogy az apák a távolban harcolnak. Szabó Dezső – aki végig következetesen elítélte a háborút – először két rövid elbeszélést közölt a *Nyugatban*. *A sebesült* (1914) címszereplője harmadéves tanárjelöltként vonul be. Galíciában egy löveg sebesíti meg a fején és a karján. Öt hétig fekszik egy Szabolcs megyei kórházban. E lázas napokban emlékszik egy harctéri jelenetre: „Látta a rohamban maga előtt társát, egy szegény kérő képű kis katonát. Előrerohan s az ágyúgolyó elviszi a fejét. A nekiindult fejetlen test tántorgó léptekkel, szegzett szuronnal tovább robog előre, hogy embert öljön, csafatos nyakából mint eresztett csapból szökik a vér” (Szabó 1914, 499).

Amikor az orvos közli a sebesülttel, hogy már hazamehet, a fiatalembert kétségbeesés fogja el, mert kénytelen visszatérni inséges körülményei közé, ahol kilátástalan sors várja. A második történet, a jórészt első személyű, modorosán stilizált *Búcsúzások* (1915) egy bevonuló katonának halálra felkészüléséről szól. E két kísérlet után vállalkozott Szabó háborús regény írására. Az *elsodort falu* VII., „A halál szüretén” című fejezete játszódik az orosz fronton, ahol az egyik főszereplő, Bőjthe János székely társaival a lövészárkokban várja az ellenséget. „Érezni lehetett, hogy éjjelre nagy, általános támadásra készülnek. A halál állott a levegőben s mint szörnyű tükrökben, kivonaglott az arcokra. A fedezékekben halálraéhezett, elrongyolt, férges, bűdös emberek visszatartott lélegzettel, behullott szemekkel rémültek a megvillanó kaszára. Ha egy-egy elvágódott, ajkaira kitajtékozott a kolera és elvitték, a többi irigyelve nézett utána” (Szabó é. n., 2:96). A másik főszereplő, Farkas Miklós Ungváron marad – az író a háború első három évében ebben a városban tanított, és itt fogták pörbe „a német haderő elleni lázítás és az ellenség iránti rokonszenve miatt” (Gombos 1989, 240). A cselekmény tetemes része a falu otthon maradt életével foglalkozik. A XII. fejezetben azután a román betörés hírére János az embe-reivel hazamegy. A regény visszatásítónak mutatja a megtorlást. Egy hadnagy a nemzetek eltűnését jósolja Jánosnak: „Tudod mit temettek négy év alatt a földben áskáló emberek? A kapitalista rendiséget, a faji orthodoxiát. [...] A háború a nemzetközi szociáldemokrácia óriási verbunkosa volt. [...] Most mi következünk. Nem lesz Montenegró, Szerbia, Oroszország többé, nem lesz ha-za, lesz Európa, lesz a világ. [...] Egyformán nevelt, egyenlő jogú, egyenlő erkölcsi alapon álló, azonos nyelven beszélő emberek nagy összefogása lesz a világ” (Szabó é. n., 3:216-218). Ezt az ellen-utópiát föltehetően 1918 végén fogalmazta meg Szabó Dezső. Célzatos regényének talán legjobb része az a jelenet, amelyben Kuntz tanító felesége megkapja a levelet fia elestéről. Elégeti saját pénzüket és a hadiárvának gyűjtöttet, majd fölakasztja magát. Az iskolások értesítik a férjét, miután megtalálták a holttestet és elolvasták az asszonynak férje számára papírra vetett

utolsó szavait: „– Részeg disznó, a padláson vagyok. Minden éj-jel meglátogatlak!” (3: 263).

Csáthtal és sokakkal ellentétben Kosztolányit nem érte meg-lepetésként a háború kitörése. 1909 márciusában Belgrádban járt. Ottani tapasztalatáról március 21-én, illetve 28-án megje-lent cikkben számolt be. Noha előnytelen képet rajzolt arról, amit „balkáni operett-királyság”-nak nevezett, kísérletet tett arra, hogy megértse a szerbeket: „elképelem, micsoda életet élnék, ha vé-letlenül itt születek meg, és Belgrád szememben a Párizsok Pári-za, az a hely, ahol minden kultúra, élet és szépség találkozik. [...] A dühtől szorul ökölbe a kezem arra a gondolatra, hogy életem itt zaj nélkül morzsolódik le, és nem vesz észre senki, és a kiáltá-somat nem hallja egy lélek sem, túl a folyón, ahol az igazi Euró-pa kezdődik” (Kosztolányi 1979, 314-315).

A magyar költő arra is kíváncsi volt, milyen a belgrádi szín-ház: „A hős ujjnyi vastagon feketítette be szemöldökét, topor-zékolt, dühöngött, a naiva turbékolt, és fönna karzaton hango-san csattogott a taps, valahányszor a szerb népről volt szó” (316).

A szerzett élményekből szinte következik az, amit Kosztolányi elutazásakor a vonatban lát: „Az ablakon most cikázik át a haj-nali napsugár. Közelebb megyek. Egy mondat van rajta. Valami-lyen utas levette gyémántgyűrűjét, és az üvegre nagy, értelmes betűkkel rákarcolta: / Háború lesz” (320).

Kosztolányi három háborús vonatkozású, részben vagy egé-szében prózai kötetet jelentetett meg. Egyikük sem kiemelke-dő művészi teljesítmény. Az *Öcsém* (1915) részint verseket, rész-ben prózát tartalmazó, mindössze 50 lapos kiadvány. Ajánlása Dr. Kosztolányi Árpádnak szól, aki segédorvosként a szerbiai harctéren szolgált és 1914. november 17-én megsebesült.

E kis gyűjtemény az 1914. július 30-án kelt címadó verssel kez-dődik és az 1915. március 10-i keltezésű *Ének Virág Benedekről* című költeménnyel záródik. Az első szöveg a gyerekek katonás-díját idézi föl, az utolsó „ödsi lantos”-hoz szól, a múlt visszasó-várgását fejezi ki („Ma hogy a föld vérünk, könnyünket issza / szeretnék futni: vissza, vissza, vissza”), sőt az értékörzés eszmé-nyét fogalmazza meg. Ez a vers összhangban van az egyik prózai

szöveg sarkalatos állításával: „Mindig félttem a változástól. Írni is csak azért írtam, mert a változást nem bírtam elviselni” (Kosztolányi 1915, 13). Nemzetközi összefüggésben e kiadvány kapcsolatba hozható azzal, hogy a háború elbizonytalaníthatta a művészeknek az előrehaladásba vetett hitét és ösztönzést adhatott nekik korábbi írásmódok föllevenítéséhez.

A *Tinta* (1916) is különböző időpontokban keletkezett prózai és verses szövegekből utólag összeállított könyv. Négy része közül a másodiknak „Utak, népek, városok” az alcíme, és a szalagcím a következő: „Itt a könyv írója utazásairól számol be, s megrajzolja a régi Velencét, Rómát, Párist, Belgrádot s a régi Budapestet és Bécsét is, mely ma már oly messze van tőle, hogy egykor időszerű feljegyzéseit joggal emlékiratnak is tekintheti” (Kosztolányi 1916, 91). Az olaszországi jegyzetek közül kettőnek a végén az 1901. év olvasható. Együkük Nerora is utal, emlékeztetve az olvasót, mennyire előrevetítik Kosztolányi korai művei a későbbieket.

Egy séta elbeszélése arra irányítja a figyelmet, hogy az állatkert lakói is éheznek. „Mi történik a földön?” Ezen töpreng a tigris. „A rendes lóhusebéd helyett keshedt szomorú huscafatokat tolt hozzá az ápoló. Ekkor sejtette meg, hogy körülötte valami szörnyűséges dolog folyik, páratlan és véres, amihez a tigrisek párviadala se fogható. [...] A tigris imádni kezdte az embert” (25-26). Egy trafikos vénkisasszony újságot olvas. „Egy napon, mikor a veszteséglistát böngészte, halkán felsikoltott. [...] Másnap gyászruhába öltözködött. Soha senkit nem gyászoltak ennyi hűséggel, mint ezt az alvó hőst az orosz síkon, akit senkisé, ő sem ismert” (74).

A „Kiskaté” című részlet fordításokat tartalmaz, a következő szavak után: „Angol és francia lapok állandó rovatot nyitottak annak a bebizonyítására, hogy a nagy német írók mennyire gyűlölik a saját fajtájukat. [...] Én erre a rovatra, másikkal felelhetnék” (80). Shelley *Song to the Men of England* című politikai versét egy Voltaire-idézet, Baudelaire négy belgákat csúfoló költeménye, négy sor Stecchettitől és egy futurista vers követi. Lehet vitatni, vajon mennyire volt szerencsés a francia költő verseit azután közölni, hogy a németek megszállták Belgiumot, de

e szövegek egy nagy költő hiteles művei, és magyarra fordításuk lényegesen kevésbé ellenséges magatartásra enged következtetni Csáth korábban idézett kijelentéséhez képest. Kicsit hasonló célzatosság vehető észre Ambrus Zoltán *Háború* című hat fejezetből álló elbeszélésében (1915). 1885-86 szilveszterén játszódik a történet Párizsban. Lambert nevű tanár meséli el az elbeszélőnek, hogy az 1870-71-es háborúban francia egységével megnyert egy csatát, majd azt a parancsot kapta: égesse nek föl egy elzászi falut, mert az a gyanú, hogy kémek lakják. Egy öregasszony „kiáltani kezdett németül, hogy [az egyik] kunyhónak a padlásszobájában egy súlyosan sebesült német tiszt fekszik” (Ambrus 1915, 532). A német tisztet kimentik, de az öregasszonyt a hadbíróság halálra ítéli, és kivégzik.

Kosztolányi harmadik kötete, a *Káin* (1918) élén az ószövegségi történet kifordítása olvasható. A címszereplő a testvérgyilkosság után számos leszármazottja között, boldog megelégedettségben öregszik meg. Az utalás a korabeli történelemre burkolt és nem egyértelmű. A háborúra közvetlenül vonatkoztató történetek művészileg lényegesen kevésbé sikerültek. A *Csengettyű* harmincnégy éves, koravén főszereplője benyit egy boltba. Kezébe kerül egy csengettyű. Vékonyabb hangút szeretne rendelni, de a kiszolgáló lány azt válaszolja: „– A gyár már régóta nem szállít. Háború van” (Kosztolányi 1918, 34). A szintén nem jelentős *X. kalandornő* csupán első bekezdésében, háttérként szerepelteti a háborút: „Y... pályaudvar aszfaltos halljában ödöngtem, az üvegtető és a zománcos falak kalitkájában, egyesegyedül, éjfél-tájban. Az utolsó sebesült is elment, egy borostásállú katona, aki a kocsiból kiszállva – sárga arca staffágeával – vörös paplant húzott maga után” (111).

A kötet évszám nélkül, 1922 végén vagy 1923 elején megjelent második kiadásában tizenötödik egységként az *Omnibuszkocsis* helyett a *Tizenegy perc* olvasható. Utólag az író föltehetően erőszakoltan célzatosnak és allegorizálónak vélhette e szöveget – a húszas években már mindkettőtől tartózkodott. A történet 1916. augusztus 31-én játszódik. Űrge János a címszereplő, ki két éves fiának játékgalambot akar vásárolni, de nem jár sikerrel.

Miközben sorra látogat boltokat, mindenütt a román betörés híreit hallja. „Délután híre futott, hogy a románok utolsó szálíg leöldösték a magyar bányászokat, a postás kisasszonyokat megbecstelenítették, a menekülő vonatokat gépfegyvertűz alá vették, úgy hogy akik kitekintgettek az ablakból, szétlyuggasztott fővel, véres hajjal buktak vissza.” A hír a beszélő nevű kocsiszt olyan mélyen megrázza, hogy szinte önkívületben hajszolja a lovait: „Csak előre, hajrá, mindig előre. Úgyis vége mindennek, jönnek a románok és a galamb, amit úgy kerestt, nincs sehol” (122, 124).

Ugyancsak egyszerű ember belső meghasonlását beszéli el az utolsó előtti történet, a *Pokol*. A második kiadásban is megtalálható, indokoltan, hiszen az előzőnél jobban megformált alkotás. Az első mondatok itt is különös hangsúlyt kapnak: „Valaha anyának hívták, de már régen névtelen volt. Azon a napon vesztette el nevét, mikor a fia homlokán átszaladt egy golyó, könnyű és hegyes kis orosz acélgolyó, mely csak akkorka piros-lila pöttyöt hagyott rajta, mint egy eper. Eleinte nagyon csodálkozott ezen. Különösnek találta, hogy ugyanazok a tárgyak és emberek bámulnak rá, mint annakelőtte. Ha legalább a névjegyére nyomhatott volna valamit, mint az özvegyek a három betűcskét: *özv.* De annak, ami vele történt, nem volt jegye és szava” (126). Ragaszkodni igyekszik addigi életmódjához, de amikor meglesi bútorait, azt látja, hogy azok összeesküdtek ellene és mozognak. Lefekvéskor égvé hagyja a petróleumlámpát. Arra ébred, hogy mindent korom borít. „Leesett a padlóra és gondolkozni próbált. [...] Tapogatta a földet és tudta, hogy az a pokol. [...] Feltépte a ruháját, hogy könnyebben lélegezzen – mert a melle táján valami nyomást érzett – és összekuszálta otthonosan csenevész, gyér haját is. Akkor aztán kibuggyant szájából a nevetés – hidegen és fényesen, – mint a víz” (132).

Említett három könyvén és *Mák* (1916) című verseskönyvén, valamint a „bábjáték, rímjáték” alcímmel közölt *A szörny* (1917) című alkotáson kívül Kosztolányi hírlapi cikkeiben is szólt a háborúról, leginkább a háttérországban fokozódó feszültségekről. A párhuzam nem egészen indokolatlan Proust hősei közül Charlus báróval, aki számára a háború „gyűlöletek rendkívül ter-

mékeny kultúráját” hívta életre (Proust 1989, 355). 1915. május 23-án *A Hét* közölte azt a cikkét, amelyben a következőket lehet olvasni: „A gyűlölet, a sovány és hosszú körmű istennő, aki kígyóhaját csigákba fésüli, közénk telepedett. Talán jó is, hogy így van. Mert nélküle teljesen egyedül lennénk. Mindenki választ valamit magának, amit gyűlölhét, a tömeg egy népet, az írástudó egy irányt, egy zászlót, egy jelszót, egy embert, egy taglejtést, egy politikát, egy orrot, ki tudná felsorolni, mit. [...] Gyűlölet, életelixír, nélkülöd ma nem lehetne élni.” Nyilvánvalóan az élelmezési gonddal küzdő városi lakosságnak a parasztság, a szegényeknek a fegyvergyártók, az ellenzéknek Tisza István iránt érzett növekvő ellenszenvére céltzott, 1917. február 25-én a *Pesti Napló*ban viszont már általában a viselkedés eldurvulását tette szóvá: „A kalauznő lerúgja a tölténygyári munkást, ki a felhágóra kapaszkodik, a dohánytőzsdében a gyufát úgy vágják az asztalra, hogy felrobban, a piacon a kofák kárörömmel hörgik, hogy hála istennek megint nincs semmi, az üzletben nem köszönnek, vállalat vonnak, úgy adnak vissza, hogy a pénz legurul a padlóra, és a vevőnek kell felszednie. A telefonközpont pedig kellemes szopránnal kacag azon a jó, de nem új tréfán, hogy senki se kap számot” (Kosztolányi 1970, 158-159, 378).

„Sohase tör pálcát senki fölött, sem népek, sem egyének fölött. Még rabtartóit sem gyűlöli. [...] Mindenkit és mindent meg akar érteni. Mennyi jót, szépet, megindítót fedez föl lépten-nyomon a melléje beosztott francia köztivétekben, hogy hódol a francia nőknek és a francia műveltségnek, milyen megható szavakkal búcsúztatja el Guillaume káplárt, akit azért küldtek az arcvonalba, aki azért esett el mingyárt az első napon, mert a szegény páriákkal lefényképeztette magát” (Kosztolányi 1931, 822). A *Fekete kolostorról* írta ezt Kosztolányi 1931 júniusában, abban a hónapban, amikor e könyv szerzője meghalt.

Kuncz Aladár a francia műveltség feltétlen tisztelője volt. Kötetének elején ez olvasható: „mikor 1909 nyarán Párisba először megérkeztem, sírtam a boldogságtól [...]. Azóta minden nyaramat s egyízben tizennégy hónapot egyfolytában Párisban és Franciaország különböző vidékein, különösen Bretagne-ban töl-

töttem” (Kuncz é.n., 1:5). 1914 nyarán azután kénytelen volt azt tapasztalni, hogy „Párisban az idegengyűlölő, minduntalan kémet látó, kérlelhetetlen háborús szellem lett úrrá” (1:21). Amikor letartóztatják, megalázó tapasztalatban részesül: „Szidalmak, kövek röpökdték felénk. [...] Egészen érthetetlen volt ez a gyűlölet. Hiszen arról volt szó, hogy Párisban élő és dolgozó embereket, átutazó turistákat hoztak ide” (1:37). Noirmoutier szigetére szállítják a foglyokat, ahol „egy-egy emberre, szélességében nyolcvan centiméter s hosszúságban egy méter nyolcvancentiméternyi hely esett. [...] Mellékhelyiség [...] csak egy volt: egy kőpadlózatba beépített lyuk. Ezúttal kétszáznegyven ember számára és az épülettől mintegy tíz percnyi távolságra” (1:87, 88). Amikor a francia őrmester engedte, hogy foglyaival lefényképezzék, azonnal az arcvonalba küldték, ahol „az első napokban elesett” (1:155). E katona azonban ritka kivétel volt a fogolytáborok világában. Nemcsak Noirmoutier-ra jellemző a kegyetlenség, hiszen egy másik helyszínt így jellemez a könyv: „Büdös májat, rothadt húst, nyüves főzeléket étettek a foglyokkal s mikor Tardif [prefektus] látogatása alkalmával egyízben panaszt tettek emiatt, egyszerűen annyit mondott, hogy ’dögöljenek meg a bocheok’. Egyik családi táborban a gyerekek között kiütött a tifusz. Az orvos nem volt hajlandó a bocheok gyerekeit gyógyítani. [...] A gyermekeknek több mint fele odapusztult” (1:163).

Tagadhatatlan, hogy e visszaemlékezést regényszerűséggel ötvöző műben olykor a humor is szerepet játszik, például amikor új rab érkezik, akinek első szavai így hangzanak: „– Én Zádory Oszkár szobrász vagyok. Adjanak nekem egy tengerre nyíló szobát!...” (1:181). Az ilyen részletek azonban kivételszámba mennek.

Noirmoutier-ből az Ile d’Yeu-i citadella földalatti szintjére kerülnek a foglyok. „Egy kazamatában férnek el úgy, hogy mindenkire nyolcvan centiméter széles és egy méter nyolcvan centiméter hosszú hely jut” (2:60). Az itteni körülmények olyan rosszak, hogy a foglyok jelentős részének megbillen az elméje. A foglyok lelkiállapotáról szóló részek a könyvnek legmegrázóbb fejezetei. A Titschek nevű áldozatról például ez olvasható: „Ha nevét hal-

lotta, azt mondta, ismert egy ilyen nevű embert, de nagyon rég... [...] Feleségétől néha érkeztek gyászkeretes levelek. Nem bontotta fel őket, gyűjtötte rakásra. Azt mondta, egyszer majd átadja a címzettnek, mert biztosan tudja, hogy valamikor még találkozik vele...” (2: 176).

A fegyverletétel után a német foglyokat hazaszállítják, a többieknek viszont még fél évig kell várniok. Közben sokan meghalnak spanyolnáthában. Kiszabadulásakor egy öreg francia a következő kérdést teszi föl Kuncznak: „– Mondja, sokat szenvedtek, nagyon meggyűlöltek bennünket?” A magyar író azt válaszolja, hogy „gyűlölni népeket, fajtákat nem tudok. A francia műveltséget, a francia népet továbbra is szeretem. [...] De mindig értelmetlen marad előttem az a szokatlan gyűlölség, amellyel a hivatalos Franciaország az ártatlan magyar néppel szemben viseltetett az egész háború alatt. Elítélem bánásmódját a foglyokkal szemben és kárhóztatom a fegyverszünet utáni bosszúálló, imperialista politikáját, amely Európa sírját ássa meg...” (2: 250).

Némely francia politikus arra hivatkozott, hogy Magyarországon hasonló módon bántak az itt rekedt franciákkal. Ez nem volt igaz.

„Pusztulásunkért ki vonta volna felelősségre a győző Franciaországot? – tette föl a kérdést Kuncz Aladár (2: 210). Elítélte Georges Clemenceau (1841-1929) magatartását, akiről olyan történész, aki sok évet töltött Franciaországban mint ennek az országnak elkötelezett híve, azt írta: „felelőssége vitathatatlan a békeszerződés megalkotásában, mint ahogy elfogultsága is az” (Ablonczy 2010, 68).

A *Fekete kolostor* szerzője fogsága végén értesült a romániai betörésről és a magyarországi proletárdiktatúráról. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy lehangoló végkövetkeztetést fogalmazzon meg: „Nagy internálótábor lett a világ” (Kuncz é.n., 2: 255).

Kuncz műve a második világháború után sokáig, még 1995-ben is csonkítva jelent meg. A franciák is úgy adták ki 1937-ben, majd 1999-ben, hogy kihagyták „mind a franciák militarizmusára, mind a francia kormány internálási politikájára, illetve Clemenceau-ra vonatkozó bíráló részeket” (Jeney 2014, 28). Talán

érdeemes megjegyezni, hogy a költő-festő E. E. Cummings *The Enormous Room* (1922) című, hasonló műfajú alkotását hiánytalanul fordították franciára, noha ez a könyv lényegesen előnytelebbszínben tünteti föl a franciákat, azért is, mert olyan ténylegesen megtörtént esetekről számol be, melyek a francia hadvezetés hibáiról árulkodnak. Noyonba például azután vonulhattak be a németek, hogy a franciák tévedésből saját katonáikra lőttek. Amikor egy francia figyelmeztette főnökét: „Tábornok úr, önök franciákra lőnek! A tábornok nem mutatott érdeklődést, nem mozdult, majd egyszerűen annyit mondott: ha már elkezdtek, be kell fejezni.” Arra a kérdésre, miért harcoltak akkor is, amikor nem látták értelmét, a főtiszt így válaszolt: „Mert előttünk német lövészek voltak, mögöttünk francia géppuskások. [...] Éljen a hazafiság” (Cummings 1982, 152-153, 158).

Cummings amerikai mentőosztagban szolgált. 1917-ben a franciák három hónapra a normandiai La Ferté büntetőtáborba zárták. „Est-ce que vous détestez les boches?” kérdezték tőle első kihallgatáskor. Az a vád érte, hogy háborúellenes levelet írt. Sorstársait is általában hasonló ürüggyel tartóztatták le. Egy Párizsban élő orosz nőt azért zártak be, mert a cenzor egy levelében honvágyat sejtető mondatot talált: „Je m'ennuie pour les neiges de la Russie” (29, 123). Talán fölösleges arra emlékeztetni, hogy mindkét esetben szövetséges országok állampolgáraitól van szó. A franciák nem közölték az amerikai hatóságokkal Cummings hollétét. Helyette elveszettnek, sőt halottnak nyilvánították.

A *Fekete kolostor* elégikus hangnemű; Cummings művében a groteszk humor uralkodó. „– Istenemre, ez a legremekebb hely, amelyen életem során voltam” – jelenti ki az elbeszélő a börtönben töltött első nap végén (10). A cím arra a teremre utal, amelyben „körülbelül negyven, majd később hatvan-hetven ‚paillasse’ (szalmazsák) volt bezúfolva” (68, 176). A legkülönbözőbb nemzetiségű emberek aludtak itt, akiket a franciák kémgyanusnak vélték. „Három oldalon az összes ablakot berekesztették, aminek az volt a nyilvánvaló jelentősége, nehogy az emberek bármit is lássanak abból, ami a külvilágban történik”. Mindenki tizenöt

naponként egyszer mehetett zuhanyozni, és a terem egyik sarkában „hat vödör állt a vizelet számára” (69).

Noha a jelentős magyar írók többsége nem vonult be katonának, néhány már túlkorosnak számító szerző végzett haditudósító tevékenységet. Az 1914-ben 51 éves Herczeg Ferenc és az ugyanekkor 45 éves Szomoró Dezső jelentéseinél talán több figyelmet érdemelnek a 36 éves Molnár Ferenc írásai, melyekből szerzője szépen megszerkesztett gyűjteményt adott ki 1916-ban. 2014-ben lengyelül is kiadták.

Ezt a Hoen tábornoknak ajánlott könyvet olyan szerző készítette, „aki az írott betű háborús szerepei közül azt választotta, hogy a magyar katona emberi dicsőségének történetéhez anyagot segítsen összehordani” (Molnár 2000, 5). 1914. november 14-én egy szerb faluból küldi a következő sorokat: „Az első ember, akit ebben a halott faluban látok, báró Mednyánszky László, a magyar festő. A szitaló esőben egy kopasz fához támaszkodva áll és rajzol a könyvébe” (23). Ugyanebből a hónapból származó tudósítás hangsúlyozza az ellenfél sajtójának képtelen állításait: „szerb lap jött, természetesen az oroszok Berlinben vannak, a franciák Kölnben”, miközben teljesen derűlátó cikkekben számol be a magyarok tevékenységéről, még a következő év januárjában is: „Huszárörjárat megy át a fák között és az erdő szélén. Közös huszárok nagyszerű színben. Frissen, nevetve nyargalnak. A szavuk idehallik a hótakaró fölött. Az egyik valami hosszú mondatot mond, a minék az a vége, hogy Tisza Pista. Vidáman csattan ez a név a beszéd végén, mint az ostor. A cár földjén így diskurálnak a magyar huszárok. / Valami hallatlanul boldog érzés szaladt végig rajtam” (34, 77). A Lembergbe bevonulás megjelenítése az orosz fosztogatás lehangoló nyomainak leírását a pogromoktól megszabadult zsidóság hálájának hangsúlyozásával párosítja.

A későbbi tudósítások hangneme már lényegesen komorabb. Przemysl elstét kiválóan megszerkesztett jelenet érzékelteti.

„Szakmáry ezredes a levegőbe emelte sétapálcáját és ezt kiáltotta harsogó hangon honvédei felé:

– Honvédek! Mind jöjjetek velem! Csak élésem ne menjen egy se!

Amint ezt kimondta, az ellenség felé fordult és három gépfegyvergolyót kapott a szájába.

Az ezredet tovább vezette.

Rövid idővel ezután ismét gépfegyvergolyó érte. Súlyos sebével elbukott” (189).

Nem kevésbé jelenetszerű az a részlet, amely szerint Esterházy Pál gróf „felemelkedett és távcsővel kezdte nézegetni az orosz állást. Ekkor belelőtték az alsó karjába, feljajdult és állva visszafordult, hogy bekötöztesse magát. Ekkor kapta fordulás közben a meredek dombról lefelé lövöldöző oroszától a második lövést. A golyó a bal lapockán hatolt be és jobboldalt elöl, az utolsó bordáknál jött ki, rendes telt golyó volt, az orvos véleménye szerint a szívéen futott keresztül” (323-324).

Molnár kötete történeti forrásként is olvasható. Betűhíven idézi honvédeknek és a háttországban élő dunántúli és székely aszszonyoknak, lányoknak, szülőknek, testvéreknek és barátoknak a leveleit. A könyv művészi értékét fokozza az utolsó, már Budapesten, 1915 novemberében készült szöveg. „Halottak napja – a háborúban már a második – és mennyi mindent kell lefejtenünk agyvelőnkéről, hogy megértsük a maga igazi, a maga régi értelmében azt, hogy mit tesz az, hogy egy fiatal, egészséges embernek meg kell halnia” (398).

Az összehasonlítás Hašek legismertebb művével figyelmeztet arra, mennyire másként látták a Monarchia részvételét a csehek. A *Švejk* egyik kiváló szakértője szerint „legalább annyira politikai röpirat, mint regény”. Ugyanő azt is elismeri, hogy „megbocsáthatatlanul unalmas részei” is vannak (Pynsent 1978, 139). Első személyű elbeszélés, anekdoták laza fércetele. A történetmondás módozatai szempontjából két vonatkozásban méltó a figyelemre. Előfordul, hogy egy párbeszédnek csak egyik felét, a címszereplő szölamát ismerjük meg: „Te hová valósi vagy? Egyenesen Budějovicébe? Látod, ez derék, ha valaki egyenesen való valahová. És hol laksz ott? Az árkádok alatt? Az jó, legalább nyáron

hűvös van nálatok. Családod van? Asszony és három gyerek?” (Hašek 1995, 569).

Az elbeszélő helyzet másik sajátossága a címzettre irányul – ezt szokás Jakobson nyomán a nyelv konatív szerepkörének nevezni (Jakobson 1969, 219). Jellemző példaként a következő szavakat idézném: „Bizonyára önökkel is megtörtént már, hogy egész éjszaka együtt ültek és ittak valakivel, egészen másnap délelőttig, s a társuk egyszerre csak a fejéhez kap, felugrik, és elkiáltja magát: – Jézus Mária, nyolc órára a hivatalban kéne lennem” (Hašek 1995, 683).

A beszédhelyzetnek ilyen változtatásai egyszerre tekinthetők erénynek és fogyatéknak. Megerősítik azt a véleményt, hogy a *Švejk* nemcsak befejezetlen, de meglehetősen kusza, egyenetlen alkotás. A címszereplő is többször vált önazonosságot, tehát még ő sem tekinthető egységet létrehozó elemnek.

Kezdetben a derék katona látszólag a Monarchia híve, miközben olyan képet rajzol a külpolitikáról, amely látszólag tájékozatlanságra vall, valójában színlelt tudatlanságot mutat: „Műszáj, hogy háború legyen a törökkel. Megöltétek a nagybácsim? Na jó, majd a pofátokba mászom én. Háború lesz, és kész. Szerbia meg Oroszország majd segít nekünk. [...] háborúba keveredünk a törökkel, a német hátba támad, mert a német és a török mind egy követ fúj [...]. De akkor mi összeállhatunk a franciákkal, mert ők már hetvenegy óta állandóan zabosak Németországra” (17). Hamarosan azután egyértelmű nézeteket kezd hangoztatni: „a nagypofájú habsburgi Ferenc Józsefet mint notórius idiótát” említi, s egyenesen kijelenti: „– Ilyen hülye monarchiának nem is szabadna a világon lenni” (199, 204). *Švejk* közvetlen főnöke, Lukaš főhadnagy bizalmasan azt mondja önkénteseinek „– Legyünk csehek, de erről senkinek se kell tudni”, és vannak, akik nem tagadják, hogy „fiai annak a nemzetnek, amelyet teljesen idegen érdekekért akarnak elvéreztetni” (165, 46). Ez utóbbi szavak akár olyan magyarokra is érvényesíthetők, akik nem voltak hajlandók bevonulni, ám némely szövegrészek kifejezetten a fonákját mutatják annak, amiről Molnár Ferenc beszámolt. A főszereplő a hadbíró irodájában a falon levő fényképeket veszi szemügyre: „Ezek kü-

lönböző kivégzéseket ábrázoltak, amelyeket Galíciában és Szerbiában hajtott végre a hadsereg. [...] Különösen szép volt egy szerbiai fénykép, egy felakasztott családról. Kisfiú, apa és anya.” A kegyetlenkedés máskor sem háborús eseményként, hanem a nemzetiségi feszültség megnyilvánulásaként jelenik meg: a ruszinok lakta Homonnán „egy csendőr egy pópával szórakozott. A kötél egyik végét a bal lábára kötötte, a másikat kézben tartotta, s puskája tusával kényszerítette a pópát, hogy csárdást táncoljon, közben pedig megrántotta a kötelet, úgyhogy a pópa orra bukott, s mivel a keze hátra volt kötve, nem tudott felkelni” (95, 551).

A *Švejk* önéletrajzi regény, amelyben követendő példaként említtődik, hogy 1915. április 3-án a Dukla-szorosban a 28. ezred két zászlóalja tiszttestül átvonult az oroszokhoz. Mint ismeretes, Hašek utóbb a szovjet Vörös Hadsereg katonája lett, akár az Ugocsa megyei Kisgércén született Markovits Rodion (1884-1948). Az I. Nemzetközi Brigád tagjaiként mindketten részt vettek a cári család kincseinek bolsevik utasításra végzett elszállításában. Markovits *Szibériai garnizon* (1927) című munkájának Hatvany Lajos Ernst Weiss közreműködésével készített, 1930-ban megjelent német fordítása több idegen nyelvű kiadásnak szolgált alapul. A magyar szöveg eleinte sok kiadást megért, legutóbb 1965-ben és 1981-ben került a közönség elé. Alcíme szerint „Kollektív riportregény”. Fenyő Miksa már 1928-ban azt írta: „nem regény; [...] nincs megkomponálva, nincs összefogva” (Fenyő 1928, 492). Nem műalkotás, ezzel magyarázható, hogy Schöpflin Aladár meg sem említette *A magyar irodalom a XX. században* (1937) című áttekintésében.

Markovits 1916-ban került orosz hadifogságba. A *Szibériai garnizon* harmadik személyben feltüntetett, név nélküli főhőse a szerző hasonmása. A szöveget először a *Keleti Újság* jelentette meg 1927. április 4. és augusztus 15. között. E folytatásos közléssel magyarázható, hogy a 86 fejezet nagyjából hasonló terjedelmű. Az ügyvédi képzettségű férfi fogságának kezdetéről a 20. fejezet ad számot. Korábban nem igazán vesz részt harcokban és elfogatása is mentes az erőszaktól. A *Fekete kolostor*hoz hasonlóan a *Szibériai garnizon* is előtérbe állítja a foglyok színházi kísérleteit

és különösen hangsúlyozza a női szerepeket alakító férfiak játékát. Különbségnek tekinthető viszont, hogy Markovits könyvében érzékelhető a messianizmus nyoma. A foglyok lapszerkesztésbe fognak. A főszereplő így körvonalazza a célját: „Megmentjük, amit lehet és kéz a kézben haladunk egy uj, gyöngéd vallás lobogója alatt” (Markovits é. n., 194).

A „riportregény” megjelölésnek ellentmond a szinte elejétől érvényesülő szándékolt költőiesség, a képek zsúfoltsága: „A gyár-kémények füst-drapériák gyászával aggatták tele hat napon át a gyár-várost, de szombat este az utolsó szirénabugással, megszűnt a komor diszletezés. / Délelőtt meleg nyári eső higitotta a füst-függönyöket, aztán holmi betyárkedvű szél tépte rongyokra és üzte, hajtotta a város felől. / Tétován kis mezei illat terjengett a levegőben, az ég mint egy hatalmas selyem ernyő feszült Kispeszt felett” (7). Némely hasonlatok nevetséges hatásúak („Recseg, szipákol, neszel, nyöszörög, sóhajt a szoba. Mint a wagrami csata a Sasfiókban”, 225), az ügyvéd végzettségű főszereplő beszéde igénytelen, az elbeszélő következetesen helytelenül használja a „nem-e” szavakat (42, 43, 75, 240, 307, 394, 433), s az írásmód kimódoltságát a három pont állandó használata is fokozza, a mondatoknak nemcsak a végén, de az elején is. Az utolsó előtti fejezet olyan mézszárlást jelenít meg, amely nem ismer társadalmi, politikai vagy származási különbséget: „Lengyel dzsidások és zsidó kántorok, magyar főnemesek és orosz teherhordók; vörös parancsnokok és régi cégek tulajdonosai fetrengtek piros foltokkal a mellükön és utolsót vonaglottak” (496). A rövid záró fejezet szerint a főszereplő hét év után tér haza.

Létezik-e legalább történetileg jelentős regény, amely kifejezetten ünnepli a Nagy Háborút? Noha Marinetti két évvel idősebb volt Molnár Ferencnél, harcolni akart, miután Olaszország belépett a háborúba. Megsebesült és kórházban írta *Come si seduco le donne* ('Hogyan csábítani el a nőket') című művét, amelyben a sebesült férfiak nagy nemi vonzóerejét emlegette. Gépbe mondta *Lalcova d'acciato* című háborús regényét, amelynek írásmódja a vershez áll közel. E műben döntő szerepet játszik „igényünk arra, hogy megsemmisítsük egymást” (Marinetti 1921,

90). Egyik értelmezője joggal állítja, hogy „Marinetti háborúja a gép földi paradicsoma” (Wagstaff 1978, 156), hiszen a regény olyan látomást fogalmaz meg, amelyben a halandó lényekkel szemben a halhatatlan gép uralkodik: „A jövő háborújában [...] bombákkal telerakott, pilóta nélküli szellemrepülőgépek” fognak harcolni egymással (Marinetti 1921, 175).

A nyugat-európai művek többsége hitelesíti a magyar történészek a következő megállapítását: „A hosszan húzódó háború a brit vagy a francia katonák számára szinte minden korábbi illúziójuk elvesztésével járt együtt: Nem gondolták többé, hogy bármi értelme lett volna a vérontásnak” (Gyáni 2015, 323).

A legjelentősebb francia regények mind háborúellenesek. Talán a történészek joga eldönteni, lehet-e összefüggés az első háborúban szerzett tapasztalatok és egyes írók későbbi bal-, illetve jobboldalisága között. Az előbbieket közül legismertebb az anyai részről angol származású Henri Barbusse, akinek regényei közül *A tűz* (1916) elnyerte a Goncourt-díjat – igaz, megosztva az 1914 októberében tüdőlővést kapott és a három évvel később, huszonkilenc éves korában meghalt Adrien Bertrand *L'Appel du sol* című, a háborút költői látomással megjelenítő, 2014-ben újra kiadott könyvével. Az irodalomtörténet is felelős azért, hogy olykor értékes művek a feledés homályába vesznek.

Barbusse 41 éves korában vonult be a háború elején. 1916-ban megsebesült és kórházba vitték. Említett művét a lövészárokból kezdte írni, de a betegágyban fejezte be. 1916 augusztusától a *L'Oeuvre* kezdte közölni folytatásokban, majd a könyv ugyanennek az évnek a végén jelent meg. Alcíme szerint napló, ám a későbbi részekben olyan kifejezések olvashatók, mint „lehetetlen megmondanom, mennyi ideig” vagy „emlékszem, hogy” (Barbusse 1945, 348-349). Az alcím („Journal d'une Escouade”) utolsó szava jelzi, hogy közös sorsról, egy tizenhét tagból álló csoport hányattatásairól ad számot: „L'étrouissement terrible de la vie nous serre, nous adapte, nous efface les uns dans les autres” (24). Az első személyű elbeszélő olykor többes számot használ. Egyetlen egyszer utal magányára: „Úgy érzem (J'ai l'impression), hajótöröttként teljesen egyedül vagyok egy földrengés által felforgatott

világ kellős közepén” (244). Ezt a mondatot hamarosan követi az a részlet, amely szerint az elbeszélő megpillantja négy halott társának oszladozó testét. Mellettük tölti az éjszakát.

Mióta elterjedt a nézet, hogy az elbeszélő próza a huszadik században egyre inkább a szereplők tudatát állította előtérbe, némely művek föl-, illetve leértékelődtek. Barbusse háborús regénye is veszített megbecsüléséből. Az író későbbi pályafutása miatt is. 1918-ban Moszkvába költözött, belépett a Bolsevik Pártba, egy könyvét Trockijnak ajánlotta, majd e kommunista vezető bukása után Sztálin életrajzírója és dicsőítője lett. A politikai messianizmusnak előzménye már *A tűz* legelején is érezhető abban a kijelentésben, amely szerint „a jövő a rabszolgák kezében van” (9). A XX. fejezetben azután Bertrand azt állítja: „– Létezik egy személy (figure), aki a háború fölé emelkedik” (282). Karl Liebknechtre gondol, aki 1918-ban Németország Kommunista Pártjának egyik megalapítója lett.

Mindazonáltal el lehet ismerni, hogy néhány jelenet kiemelkedik a rövid szakaszokból álló, egyszerre hosszadalmas és töredezett szövegből. Peterloo, a csoport egyik tagja nyomát nem leli a falunak, ahol lakott: „keresve a levegőbe tekint, mint egy öntudatlan gyerek, mint egy bolond” (169). Elmeséli a történetmondónak, hogy meglátogatta szülei házát Lens-ban, ahová a felesége a kislányukkal költözött. A konyhában ültek. Felesége két német katona között ült az asztalnál. Azok mondtak valamit, ami mosolygásra készítette az asszonyt. „– Felfogod? A feleségem, az én Clotilde-om mosolygott a háborúnak ezen a napján!” (174) Peterloo sarkon fordult és barátaival elhagyta a helyszínt. „Azt mondod, hogy túlzok?” – kérdezi (175). A jelenet súlyát emeli, hogy Peterloo meghal ennek a XIII. fejezetnek a végén.

A tűz cselekményének legnagyobb része nem a lövészárokbán játszódik. A „Bombázás” című XIX. fejezet az egyik kivétel, amely „a látóhatár egyik végétől a másikig a dolgok rendkívüli viharának” (233), látványoknak és hangoknak megelevenítése. A szöveg többnyire az osztag helyváltoztatásaival, szállásaival, étkezéseivel foglalkozik és a közösség tagjainak párbeszédéből áll, amelyet Barbusse a beszéd, sőt tájszólás utánzásával rögzít.

A XXII. fejezetben az osztag életben maradt tagjai rövid szabadságukat egy közeli városban töltik. A járókelők nevetséges kérdést tesznek föl: „– Ugye nehéz az élet a lövészárookban?” (326) A háterszágban így érvelnek: „– Hősök. Mi az ország gazdaságában dolgozunk. Ez is küzdelem. Hasznos vagyok. Nem mondom, hogy inkább, de ugyanannyira, mint önök” (327-328). A „Hajnal” című záró fejezet a francia forradalom jelszavait idézi és üzenetet fogalmaz meg: „– Akkor nem lesz több háború – morogja egy katoná –, amikor már nem lesz Németország. / – Nem ezt kell mondani – kiáltja egy másik. – Ez nem elég. Akkor nem lesz több háború, amikor legyőzik a háború szellemét” (364).

1918-ban az orvos Georges Duhamel kötete, a *Civilisation* kapta meg a Goncourt-díjat. E szerző első regénye, a *Mártírok élete* (1917) Duhamel sebészi tevékenységéről számol be. (Mintegy kétezer műtétet hajtott végre a háború folyamán.) A harci eseményekhez békátávtól közelít az elbeszélő: sorra érkeznek a sebesültek, akiken sokszor a műtét sem tud segíteni. A tűzvonal közvetlen szomszédságában berendezett kórházat a könyv „a nyomor múzeumának” nevezi (Duhamel 1925, 69). A halálesetek elbeszélését olykor a groteszk humor színezi. „Emlékszem egy szerencsétlenre, akitől megkérdezték, van-e valami kívánsága. [...] Félénken azt válaszolta, vizelni szeretne, és amikor az ápoló futva tért vissza a ‚pisztollyal’, a férfi már halott volt” (123). A könyv vége felé azután a némi feloldás óhatatlanul tanító célzatú. A húsz éves Léglise tizedes először azt kéri, várjanak kicsit, és csak egy-két nap múlva fűrészeljék le az egyik lábát. Amikor a másikra is sor kerülne, azt mondja: „inkább meg szeretnék halni.” Utóbb mégis elfogadja a sorsát. „Nyugodt megelégedés árad a leveleiből” (163, 180).

A *Civilisation* elődjénél burkoltabban önéletrajzi jellegű. A színhely itt is katonai kórház, de az elbeszélő – akinek polgári foglalkozása számtantanár – maga is ápoló, noha sebesülése nem nagyon súlyos, ezért alkalmanként hordágyosként szolgál. A körülötte zajló eseményeket állandóan értelmezi. Amikor az orvos elárulja, hogy legjobb barátjának, Dauche hadnagynak a napjai meg vannak számlálva, ő Saint-Simon emlékirataiból

a XIV. Lajos haldoklását megjelenítő szavakra gondol, majd így emlélkedik: „Rémülettel döbbsentem rá, hogy beteg lelkem nemcsak várta az elkerülhetetlent, de egyenesen vágyott rá” (Duhamel 1927, 40, 43). A groteszk szerepe ezúttal még hangsúlyosabb. Az „Egy temetés” című fejezetben a beszédképtelenné vált Limberg hadnagy kétszer is áldozik. Halála után mindenki katolikus temetésre készül. Az utolsó pillanatban jelentkezik egy rabbi, aki visszavonulásra készíti a katolikus papot. Egy másik alkalommal Cuvelier névvel akarnak eltemetni egy halottat, mígnem kiderül, hogy az ilyen nevű katonát sebesültként ápolják. „– Látni lehet, hogy boche” – jelenti ki a főorvos az immáron azonosítatlan halottról, majd hozzáteszi: „mivel német, koporsó nélkül temetjük el” (118). A tanító célzat ezúttal sem marad el. „– A tekintély, akár az alkohol, olyan mérge, amely bolonddá teszi az embert” – mondja egy fiatalember egy beszélgetés során, a regény vége felé, az elbeszélő pedig azt állítja utolsó szavaival, hogy amennyiben a civilizáció „nem lakozik az ember szívében, akkor sehol sem létezik” (100, 125).

Összehasonlíthatatlanul jelentősebb művész volt Céline, akinek első regénye, a magyarul két fordításban is olvasható *Utazás az éjszaka mélyére* (1932) még baloldali szerzők – például Philippe Sollers, az orosz fordításban résztvevő Elsa Triolet vagy akár a Céline-t „a regény forradalmára”-nak nevező Trockij (Trotski 1974, 431) – szerint is a huszadik század kiemelkedő teljesítménye. Szerzője olyan súlyosan megsebesült, hogy 75 százalékos rokkanttá kellett nyilvánítani. Joseph Joffre tábornoktól vette át a kitüntetését.

„A börtönből az ember élve kerül ki, a háborúból nem” – állítja Ferdinand Bardamu, a főhős, majd hozzáteszi: „Il faut choisir, mourir ou mentir” (Céline 1932, 20, 251). Háborús tapasztalata után afrikai és észak-amerikai élményei sem változtatnak azon a meggyőződésén, hogy ki kell lépni ebből a világból, edzést kell folytatni a halálra. A gyarmatosítás éppoly ellenszenves színben tűnik fel, mint a tőkés rendszer, amelynek képtelenségét Bardamu Detroitban látja meg, amikor Ford gyárában dolgozik.

Céline alapvetően megváltoztatta a francia regény öröksé-

gét, érvénytelenítette a szembenállást írott és beszélt nyelv között. Olyan kihagyásos mondatszerkesztést alakított ki, amelynek a beszélt nyelv az alapja. „Történetek. Vizsgálódások. Szorongások” (434). Az ilyesféle mondatok arra emlékeztetnek, hogy Céline a tizenhetedik század második felének olyan szerzőinek műveiből is merített, akiket a „style coupé” képviselőinek lehet tekinteni, mert igyekeztek mellőzni az ékesszólást és a körmondatokat. Közülük La Bruyère-t említi is a regény.

Bardamu képtelennek érzi magát másik ember megölésére, s a regény hatalmas erővel jeleníti meg a háború indokolhatatlanságát, a gyarmatosítás elfogadhatatlanságát, sőt az amerikai életforma ürességét is.

„Önéletrajz volna a könyvem?” Erre a kérdésre az író határozott tagadással válaszolt. A polgári nevén Louis Destouches – hőseivel ellentétben – vitézül harcolt a háborúban, kitüntetés is kapott. Miután orvos lett, ugyanúgy megalkotta az író Céline személyiségét, ahogyan Henri Beyle Stendhalét. Bardamu éppúgy a képzelet szülötte, mint hasonmása, Robinson. „On est deux” (79). A regény a rossz mibenlétével foglalkozik, és egyik értelmezője szerint „a rossz politikai és metafizikai értelmezése közül [az író] az utóbbit választotta” (Bellosta 1990, 85). „Mi a könyvem lényege? [...] Az ember csupasz, mindentől meg van fosztva, még a sajátmagába vetett hittől is” (Céline 1976, 21-22). Így összegezte maga a szerző az üzenetét. Az egyik szereplő, Princharde professzor szerint nincs haladás a történelemben: a forradalom, a háború és az önkényuralom (diktatúra) a gonosz megnyilvánulása. „Amikor visszatér a háború, a következő”: a regénynek e szavai (Céline 1932, 299) azt sejtetik, hogy a háború kiiktathatatlan. „Nincs szükség ördögökre. Az ember a démon. Itt van a pokol” (Bellosta 1990, 173). „A nagy törekvés a boldogságra: íme a hatalmas félrevezetés! [...] A létezésben nincs boldogság, csak kisebb vagy nagyobb szerencsétlenségek vannak” (Céline 1936, 7). Aki ilyen világgépet teremt, azt erősen foglalkoztatja a halál. „A halálban lakozom. És *nevetésre ingerel!*” (Poulet 1971, 164). E kijelentés második felével összhangban, az *Utazás* groteszk és satirikus részeket is magában foglal.

„A lángelme az örületet huncutsággal társítja” (Céline 1979, 43). Talán az első összetevővel is összefüggésbe hozható a biológiai fajelmélet, amelynek nyomai érzékelhetők e regényben. Azt azonban torzításnak lehet minősíteni, ha valaki olyan műnek minősíti az *Utazást*, amelyben „fasiszta érzékenység jut kifejezésre” (Bellosta 1990, 277). A Céline későbbi röpirataira jellemző zsidóellenességgel itt még legföljebb az az egyetlen apró részlet hozható összefüggésbe, mely a jazzre „néger-judeo-szász zene”-ként (Céline 1932, 90) utal. Céline tevékenysége tele van önellentmondással; az *Utazás* megnevezett ösztönzői közül kiemelkedik a zsidó származású Montaigne és Freud.

Idegenkedett a jazztól. „Utálok a prózát... tehetség nélküli költő és zenész vagyok” – nyilatkozta egy alkalommal. (Hindus 1969, 142). Az *Utazás* ajánlása Elizabeth Craig (1902-1989) amerikai táncosnőnek szól, és a harmincas évek második felében Céline együtt élt Lucienne Desforges zongoraművésznővel. Több táncjátékot is készített, és halála napján befejezett regényének címe, a *Rigodon*, táncra utal.

Noha első regénye elárulja, hogy szerzője ismerte *A tűz* című könyvet – sőt, élete végéig elismeréssel szólt a kommunistává lett Barbusse műveiről –, az *Utazás* nyelve nagyon távol áll a realizmus lehetséges változataitól. A tényleges történeti események időrendje nem érvényesül, „a legkülönbözőbb időpontok egyetlen lényegi időpontban vannak összegyűjtve” (Bellosta 1990, 39). A vidéki polgárságot kigúnyoló rész Toulouse-ban játszódik, holott a leírások egyértelműen Bordeaux-ra, François Mauriac városára vonatkoznak – akinek egyik regényéből, a *Le Désert de l'amour*-ból (1925) áthallások is találhatóak az *Utazásban*. Bardamu és Robinson viszonya Candide és Pangloss kapcsolatára utal vissza, Amerika Voltaire Eldorádójának tükörképe, a VII. fejezetben Proust, a XVIII.-ban Jean-Jacques Rousseau nyelvének paródiája ismerhető fel. „Lola mindenekelőtt a ‚mamá’-nak, azaz Madame de Warensnek a gúnyos ábrázolása” (Bellosta 1990, 236).

A Rousseau-ra hivatkozásnak az ad súlyt, hogy az *Utazás* tagadja, hogy az ember eredendően jó volna. A szatirikus jelleget erősíti sok beszélő tulajdonnév (Mischieff, Tandernot, Laugh

Calvin, Professzor Baryton, Doktor Chacal). Az afrikai rész visszautal Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899) című kisregényére, Molly neve Leopold Bloom feleségének alakját, a halottak képzelgéséről szóló szövegrész a XXXII. fejezet végén pedig az *Ulysses* „Kirké” néven emlegetett fejezetének írásmódját idézi föl. Az *Utazásban* nagyon fontos szerepet játszik a szövegközöttség, ám Céline olykor bolondját járhatja az olvasóval, amennyiben – nagyra becsült elődjéhez, Rabelais-hoz hasonlóan – ki is talál idézeteket.

Céline-t a második világháború után Dánia nem adta ki a franciáknak, Pierre Drieu La Rochelle 1945-ben öngyilkos lett. Megítélésem szerint kisebb író Céline-nél, de már az ő művei is olvashatók a legkiemelkedőbb szerzőket megillető Pléiade kiadásban. Háromszor is megsebesült, és ezért Croix de Guerre magasrangú kitüntetésben részesült. A belgiumi Charleroi melletti ütközetben is részt vett, amelyben 11 000 német és 30 000 francia esett el. Ez a csata ösztönözte Drieu-t a *La Comédie de Charleroi* (1934) című könyv megírására. Az egész kötet az első világháborúval foglalkozik, de nem egységes regény, hanem hat egymáshoz lazán kapcsolódó történetből tevődik össze, amelyek közül a címadó a leghosszabb. A beszélfűzér szerkezete némileg Kosztolányi *Esti Kornél* (1933) című kötetének fölépítéséhez hasonlítható.

A címadó történet főszereplője, Madame Pragen öt évvel a csata után látogatja meg a vallon várost, ahol fia, Claude elesett. Az elbeszélő ugyanitt harcolt, és most Madame Pragen titkára. A cím az ő nézőpontjára hivatkozik. Ami Paul Pragen számára tragédia volt, azt a túlélő komédiának látja. Így emlékezik vissza: „nem tudtam, hová lövök, mert nem láttam az ellenséget.” A hangnem már a kezdet kezdetén, a bevonuló katonák megjelenítésekor gúnyos: „Részegen énekelték a *Marseillaise*-t. Ugyanazok, akiket május elsején a köztársaság terén láttam, amint az *Internacionálét* énekelték.” A halott anyja megvetéssel kérdezi titkárától, „fölismeri-e a helyszínt”. Az elbeszélő úgy érzékeli, „ami nagynak, végtelennek látszott, most egészen kicsi volt, mint amikor az ember visszatér arra a helyre, ahol gyerekként játszott”

(Drieu 1970, 39, 22-23). A *La Comédie de Charleroi* ábrándok szertefoszlásának a története. „Azt képzeltem, hogy az európai mozgósítás csak megtévesztés (bluff)” – állítja az elbeszélő, mikor fölidézi, hogyan vélekedett a háború kitörésekor. Később is roszszul méri föl saját helyzetét: „Párizsi ezred voltunk, ünnepi szertartás ezrede, így nem fogunk harcolni. Azért tartogatnak bennünket, hogy bevonuljunk Berlinbe” (66-68). Az olvasó három idősíkot érzékelhet. Az ütközet eseményeit az anyának a harctéren korábban tett látogatásának részletei váltják. Madame Pragen gazdag, és azt szeretné, ha az elbeszélő képviselővé választatná magát. Nagy összeggel támogatná a fiatalembert. A történet azal ér véget, hogy a titkár elhárítja a csábító ajánlatot. A harmadik sík a „jelen”. Az elbeszélő egyforma megvetéssel szól Sztálinról és Trockijról, Hitlerről és Mussoliniról. „Kommunista vagy fasiszta diktátorok, faképnél hagyjak titeket” – mondja. „Nem leszek kétszer esztelen mozgósítás áldozata. [...] Hogyan védekezik az ember a földrengéssel szemben? Oly módon, hogy megszökik” (86-88).

Nem kevésbé ironikus a második történet, „Az írás kutyája”. A verdun-i csata túlélője a háború után filmet tekint meg arról, aminek résztvevője volt. „Újra láttam a helyszínt, ahol annyit szenvedtem.” Valaki megkérdezi: „– Önök állították meg a németeket?”, s az elbeszélő azt hazudja: „– Igen, mi” (148, 155). „Mindnyájan hazudunk. Állandóan hazudok” – vallja meg az „Út a Dardanellákhoz” történetmondója. Osztagja – melynek a Médrano cirkusz egyik bohóca és légtornásza is tagja – látszólag a törökök ellen harcol, ám valójában a két nagy gyarmatbirodalom áll szemben egymással. „Időnként támadunk, hogy ne essünk ki a megszokásból, de amikor az angolok menetelnek, mi nem mozdulunk, s amikor mi mozdulunk, ők álmodoznak” (Drieu 1970, 201, 212).

„Ez inkább az üzemeknek, mintsem az embereknek a háborúja. [...] A főnökök már mentik a bőrüket” (241-242). „A lövészek hadnagya” ilyen keserű megállapítások köré szerveződik. A „Le Déserteur” 1932-ből tekint vissza a háború kezdetére. Az elbeszélő Dél-Amerikában tartózkodik, kereskedelmi kiküldetésben.

„Aki szereti a hazát, az szereti a háborút” – állítja az egykori katona. Beszélgetőtársa már 1914 augusztusában megszökött a hadseregéből. Az a véleménye, hogy „a nacionalizmus a modern szellem legembertelenebb vetülete. [...] Mert minél inkább véd valaki egy kultúrát, az annál jobban kiszárad, annál kevésbé méltó a szeretetre” (276-278). Drieu-t – aki kihozta az értekező Jean Paulhan-t a Gestapo fogságából (Fernandez 2008, 28-29) – nem egészen megalapozottan vádolták később azzal, hogy a németek oldalára állt. „A diktátornál nincs alantasabb terméke a demokráciának” – jelenti ki a történet címszereplője. Az elbeszélő anarchistának, bolygó zsidónak minősíti a vele vitázót, aki viszont fölteszi a kérdést: „Miért sajnáljam jobban Párizst Firenzénél, Weimarnál vagy Londonnál?” (Drieu 1970, 280, 286). A *Charleroi vígjátéka* komor befejezésű könyv. A történetmondó jóvágású fiatal tisztet pillant meg, arany karpereccel, szétlőtt arccal. Nem tudja elviselni e látványt és végleg hátat fordít egykori katonatársainak.

Jean Giono is részt vett a Verdun melletti csatában, amelyben mintegy 720 000 katona esett el. 1915 januárjában vonult be és 1919 októberében szerelték le. Hősiesen viselkedett; brit kitüntetést kapott azért, mert egy égő kórházból – ahol őt gázmérgezéssel kezelték – kimentett egy megvakult brit tisztet. Egyértelműen elutasította a háborút. „Nem volt hajlandó Apollinaire módjára megszépíteni vagy Montherlant-hoz hasonlóan fasiszta szellemben dicsőíteni” – ahogy egyik angol méltatója írta (Redfern 1978, 74).

A *nagy nyáj* című háborús regényének első változata 1930-ban készült, a mű a következő évben jelent meg. Szerzője azt nyilatkozta: „számomra fájdalmas volt megírni. Mivel négyszer írtam újra, végtelen időt elveszítettem. [...] Nem nagyon szeretem ezt a könyvet” (Giono 1971, 1090). A nyitó fejezetben hegyi legelőkkel koszorúzott völgy a színtér. A férfiak éppen bevonulnak. Öregek és asszonyok maradnak hátra. A továbbiakban nekik kell átvenni a férfiak munkáját. Az alpesi falun és a harctéren játszódo részek egymást váltják. A második rész elején olvasható a háborúba bevonult Joseph levele feleségéhez, Juliához és apjához, amely mintegy kapcsolatot teremt a két helyszín között.

A cím egyszerre utal betű szerinti és átvitt értelmű birkanyájra; a háború katonái állatokhoz válnak hasonlónvá, elveszítik egyéniségüket. A harctéri leírások visszataszítóak: „Patkányok szimatolták a holttesteket. Egyiktől a másikhoz ugrottak. Először a szakáll nélküli fiatalokat választották ki. Megszagolták az arcukat, majd hozzá láttak az orr és a száj közötti húsnak, később az ajkak szélének, majd az elzöldült arcnak elfogyasztásához. Időnként a bajuszokon letisztították a lábuk fejét. A szemeket körmeik apró ütéseivel szedték ki, megnyalván az üregeket, majd úgy haraptak a szemgolyóba mint apró tojásba, finoman rágcsalták el őket, szájuk szélével fölszippantva a folyadékot. Pirkadat előtt hollók érkeztek meg, nagy lomha szárnycsapásokkal” (620).

A Verdun melletti ütközet a harmadik részben szerepel. Julia három hétig nem kap levelet Josephtől. A hosszú csend után a nő megtudja, hogy férjének levágták a jobb kezét. Az istállóban azon töpreng, miért és hogyan történt ez, és miként szenvedett a férje. „Ezzel a kezével érintett meg legelőször”, így emlékezik az aszszony (655). Egy szép napon egy Casimir nevű falubeli hazalátogat. Beszámol arról, hogy ápolónők gondozzák a sebesülteket: „osztályoznak bennünket: egyik oldalon azok, akiknek hiányzik a lába, másikon, akiknek nincs karja. Azután azok, akik mindkét lábukat, illetve mindkét kezüket elvesztették. Végül akiknek nincs végtagjuk” (695).

A záró fejezetben a francia katonák a belga határ közelében harcolnak. Egyikük, Olivier Chabrand egy kocát pillant meg. „Pucér és halott kisgyerek fekszik az állat előtt. A koca letépte a gyerekeknek egyik vállát és felfalta a mellkasát. Ráhajol a még fehér hasára, beleharap, nagyra nyitja a száját, hogy lenyelje a beleit” (713). A regény mégsem ilyen kegyetlen képpel ér véget. Olivier csak két ujját veszítette el, és hazatérvén fiúgyermekének születését ünnepelheti. Giono regénye megszakítottság és folytonosság szembeállítását fogalmazza meg. A háború az előzőnek, a vidéki élet az utóbbinak felel meg. Reményt csakis a természet adhat, szemben a rombolás, a pusztítás erőivel.

A Verdun melletti ütközet tíz hónapig tartott. Negyedmilliónál többen estek el, félmillióan sebesültek meg. Ez az oka an-

nak, hogy több író is foglalkozott vele. A legrészletesebben Jules Romains, aki *Les Hommes de Bonne Volonté* ('Jóakarátú emberek') című huszonzét kötetes művének 1938-ban kiadott XV. és XVI. részét szentelte ennek a csatának. Néhány kötet ismerete alapján nem szerencsés ítélni, ezért csak óvatosan kockáztatom meg a sejtésemet, hogy e sorozatnak inkább történeti, mintsem művészi az értéke.

A XV. kötet, a *Prélude à Verdun* első három fejezetében a szereplők még nincsenek azonosítva. A későbbiekben a kitalált szereplők általában névvel vannak feltüntetve, de némelyeket csak kezdőbetű jelöl, viszont Joffre, Foch, Pétain, Franchet d'Espérey, sőt II. Vilmos császár is feltűnik. A harcoló feleket egy cél vezeti: minél több ellenséges katonát kell megölni. A színésbőrűek megjelenítésében meghatározó szerepet játszik, hogy örülnek annak, hogy korábbi elnyomóik, a fehér emberek egymást irtják. A történet lényeges része egy Jerphanion nevű, az író által elképzelt szereplő kiábrándulása. A X., XV. és XXII. fejezet az ő leveleit tartalmazza, melyeket a feleségének és egy barátjának ír. „Kell-e beszélni az első napok lelkesedéséről, emlékezni rá? Bennem is megvolt. Nem tagadom. Mi idézte elő? A tudatlanság. [...] Augusztus 2-án azt hittem, szeptember 1-jére győzünk, és az egyedüli problémát az fogja okozni, miként szolgálja a győzelem az emberiség döntő haladását.” Második levelében részletesen leírja, milyen az élet a lövészárkokban: „Az én kuckómban kevés a tetű, de azért akad belőlük. [...] Nagy termetűek, úgy viszonyulnak a közönségesekhez, mint a csatorna patkányai a pincék egeireihez. [...] Mondjam, hogy az ember hozzászokik a tetűkhöz? Nem, istenemre, nem. [...] A halottak szaga hozzá tartozik a tájhoz, amelyben vagyunk. Teljesen soha nem feledkezhetünk meg róla” (Romains 1938a, 169, 175-176, 178). Barátjának írt soraival keserű önbírálatot fogalmaz meg, és komor jövőt jósol: „Gyakran gúnyoltál, hogy derűlátó, sőt Rousseau követője vagyok. Oda jutottam, hogy mélyen megvetem az embert. [...] Lehet, ismét lesznek emberáldozatok. Látni fogjuk, hogy gondolkodókat máglyára vagy villamosszékbe küldenek, mert eretnkségeket hirdetnek. Boszorkányperekre kerül sor és a zsidókat majd üldözik,

mint a középkorban. Tömegek fognak éljenezni előttük elvonuló zsarnokot [...]. Nem, nyilvánvalóan még nem tartunk itt, de a határt átléptük. [...] 1914. augusztus 2-án áttörtük az arcvonalat a civilizációtól a vadság felé” (183-184). Nem ő az egyetlen szereplő, aki látja a háborús helyzet súlyos következményeit. Clanricard hadnagy így érvel egyik tisztársának: „Tegyük föl, egy szép napon, ellenséges területen megszálló hadseregként tartózkodunk... és egy gorombától (d'une brute) azt az utasítást kapod, hogy löved le a nőket és a gyerekeket... valamilyen indokkal: megtorlásként, a lakosság megfélemlítésére, stb... Akkor engedelmessz? ... anélkül, hogy megpróbálnád visszavonulni a rendelkezést?” (235). A XVIII. fejezetben Maykosen, a képzelet teremtette balti ember a német császár kérésére körvonalazza a jövőt. „Még Magyarországot is függetlennek nyilvánítanám” – jelenti ki. „Ausztia-Magyarország – akár sajnálja az ember, akár nem – nem éli túl ezt a háborút. Személy szerint nem örülök ennek, de ez a tény” (217-218). A balti ember európai vámunióban (Zollverein) látná a megoldást a feszültségek enyhítésére.

A XVI., *Verdun* című kötetnek művészileg legjobb fejezete a IX., a „Szellemelek csatája”, az ütközet sötétben vívott részének félelmetes megjelenítése. Ebben a kötetben is egy párbeszéd köré szerveződik a cselekmény. Devaux katona egy apátnak kijelenti, hogy „két végtaggal kevesebbrel élni nem vonzó számomra”, érzékeltetvén, hogy a pap semmiféle vigaszt nem tud adni neki (Romains 1938b, 264-266). Sőt, szerepcsere következik be: a katona előbb sarokba szorítja, majd kioktatja a papot: „Úgy találja, apát úr, hogy amit e percben mi és a németek teszünk, jónak minősíthető? [...] Az a gondolat a vigaszunk, hogy Krisztus hozzánk hasonlóan megveti a háborút” (265-266). Mielőtt azonban egyértelműnek vélnénk e regény üzenetét, meg kell említeni, hogy egyik szereplője szabad embereknek a hűbériség elleni küzdelmeként határozza meg a németekkel folytatott harcot, s a hátszágban élők egyáltalán nem várják vissza a katonákat, különösen az egyik úr nem, aki Limoges-ban előbb cipőt, majd fegyvert gyárt, hiszen az ő számára a háború meggazdagodást jelent.

Proust nagy műve nyilvánvalóan nem nevezhető háborús regénynek, ám az utolsó rész, *A megtalált idő* az 1910-es évek közepének harci eseményeivel is foglalkozik, noha kizárólag a hátszobákban élők véleménye alapján. Az elbeszélő több olyan szereplőt is felvonultat, akik szélsőségesen képviselik a nemzeti elfogultságot. „A háború elején azt mondták nekünk, hogy a németek gyilkosok, útonálló, valóságos rablók, Bboche-ok”. „M. Bontemps hallani sem akart békéről, míg Németország nincs úgy földarabolva, ahogy a középkorban volt, a Hohenzollern uralkodóház nem nyilvánított bukottnak, és II. Vilmosba nem eresztettek tizenkét golyót.” Minden német „szükségszerűen hazudik, kegyetlen állat, gyengeelméjű, kivéve azokat, akik azonosultak a francia üggyel, mint a román és a belga király vagy az orosz cár” (Proust 1989, 413, 307, 492). Hasonló Norpois márkéretrendje, aki háborús cikkeiben többször megfogalmazza a következő figyelmeztetést: „Románia számára eljött az óra, hogy döntsön, érvényesíteni akarja-e nemzeti törekvéseit. Ha tovább vár, túl késő lehet” (364). Amikor a történetmondó 1914-ben azt kérdezi, soká fog-e tartani a háború, a lovasságnál szolgáló Robert de Saint-Loup márké így válaszol: „Nem, nagyon rövid háborúban hiszek.” Sőt, szó esik olyan franciáról is, akinek meggyőződése, hogy „a háború csak tíz napig tart és Franciaország fényes (éclatante) győzelmével ér véget” (322, 327). Ezeket a jóslatokat megcáfolja, hogy később Marcel, az elbeszélő a német repülőgépek támadása miatt hagyja el Párizst, Saint-Loup pedig egyik barátjának temetéséről számol be Marcelnak küldött levelében. Charlus báróból – kinek anyja bajor hercegnő volt – a történetmondó szerint „hiányzott a hazafiság.” A *Fekete kolostor* és a *The Enormous Room* ismeretében gúnyos élt kap Mme Verdurin kijelentése a báróról: „– Ha erőteljesebb kormányunk volna, az ilyeneknek koncentrációs táborban volna a helye” (353, 344). A regény fanyar iróniáját fokozza, hogy Saint-Loup – aki „nem használta a ’boche’ szót, dicsérte a németek hősiességét, és nem árulásnak tulajdonította, hogy az első naptól nem győztek” – végül is „elesett az arcvonalhoz visszatérése utáni napon, miközben embereinek a visszavonulását fedezte” (420, 425). Saint-Loup

halála után az elbeszélő már szinte kizárólag előkelő ismerőseivel, saját emlékeivel és a megöregedéssel foglalkozik. Csak közvetve tudósít arról, hogy közben véget értek a harcok. Az elhunyt özvegyével, Charles Swann lányával folytatott egyik beszélgetésben már „a legutóbbi háború”-ról esik szó, és visszatekintő távlatból említődnek a Hindenburg által 1918-ban vezetett támadások (558-559).

A háborús regények túlnyomó többsége évek távlatából idézi föl a harctéri eseményeket. A ritka kivétel Ernst Jünger *In Stahlgewittern* címmel 1920-ban kiadott könyve, melyhez a harctéren készített napló szolgált alapul. Majdnem egy évszázad késéssel jelent meg magyar fordításban. A heidelbergi születésű író érettségi után, 1914. december 30-án közlegényként vonult be és 1918. augusztus 25-én hadnagyként szerelt le, miután legalább tizennégyszer megsebesült. Megkapta a Vaskereszt Első Osztálya, majd Nagy Frigyes által alapított „Pour le Mérite” nevű legnagyobb német katonai kitüntetést. Az elesetteknek ajánlott, hat alkalommal átdolgozott, hihetetlen gazdaságos nyelven megírt könyvéből teljesen hiányzik a hősiesség dicsérete, az érzelmesség, az általánosítás és a célzatosság, s mindvégig töretlenül érvényesül a tisztelet az ellenfél iránt. A magyar fordítók joggal hangsúlyozzák, hogy e könyvben csak arról lehet olvasni, amit szerzője „személyesen és közvetlenül átélt, tapasztalt” (Jünger 2014, 357) – ellentétben például Romain's regényével. „A nagy csata” című, mintegy 35 lapos, megindító jelenetekben gazdag fejezet egy ütközetnek példátlanul mozgalmas megjelenítése.

A hadtörténész tanácsait is érvényesítő, lapalji jegyzetekkel ellátott magyar kiadás becsülendő kezdeményezés, de nem maradéktalanul sikerült. Az alulfogalmazásoknak nem mindig szerezték érvényt, s ez már az első lapokon észrevehető. Nem pusztán apró pontatlanságokról van szó. Jünger szikár írásmódjától idegen a mondat végén álló három pont (Jünger 2014, 211). Richard Wagner bayreuthi lakóhelyének Wahnfried nevét (Jünger 1961, 279) aligha szerencsés „Az örület békéjé”-nek fordítani (Jünger 2014, 296), hiszen nem birtokos szerkezetéről van szó, s a név jelentését egyértelműsíti a zeneszerzőtől származó mon-

dat a ház homlokzatán: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried – sei dieses Haus von mir benannt”, vagyis az utalás örületektől *mentes* békére vonatkozik. Hasonló menedéket próbált teremteni Jünger a háború utolsó évében. A korábban szereplő „Rattenburg” (Jünger 1961, 181) inkább „Patkányvár”, mint „Egervár” (Jünger 2014, 188), hiszen szétlőtt ház egy patak mocsaras medre mellett. „A nevet jól választották meg” (Jünger 1961, 182), mert a katonáknak nemcsak az ellenféllel, de patkányokkal is kell küzdeni. Az „ohne daß man lange darüber grübelte” (181) személytelenebb, mint „ám ezen túl sokáig nem rágódott itt senki” (Jünger 2014, 188). „A biztonság korszakában nőttünk fel – a rendkívüli, a nagy veszély felé hajtó vágy mindnyájunkban ott volt.” Az eredetiben csak „fühlten wir alle die Sehnsucht nach dem Ungewöhn lichen”. „Valósággal megmámorosodtunk a háborútól” (Jünger 2014, 7). Az eredetiben „da hatte uns der Krieg gepackt *wie* ein Rausch”. (Jünger 1961, 11). Hasonló átfogalmazások találhatók a harctér megjelenítésében: „Az egyik bombatölcsérben egy fiatalember vonaglott, arcán a közeli halál sárgás színével. Tolakodó tekintetünk elől szentelen mozdulattal húzta fejére a köpenyét és elcsendesedett” (Jünger 2014, 28). Az első német mondat eredetiségéhez hozzátartozik a „die gelbliche Vorfarbe des Todes” birtokos szerkezet, a rákövetkezőben pedig a „tolakodó” jelző helyén az „Unsere Blicke schienen ihm unangenehm” tárgyilagos tagmondat szerepel (Jünger 1961, 30). Jünger az árnyalatok művésze, a német nyelv kivételesen választékos és szűkszavú mestere, aki tudja, hogy az írásban a kevesebb több lehet. Nem azt írja, hogy „S az ilyesmi mélyen beleásódik az álmainkba” (Jünger 2014, 276), hanem ezt: „Sie reicht tief in die Träume hinab” (Jünger 1961, 260). A magyar változat olykor tőle idegen stílusréteghez is folyamodik. Az „agyaljanak” (Jünger 2014, 55) például aligha szerencsés megfelelője a „nachzudenken” (Jünger 1961, 56) szónak, mint ahogyan számomra az sem egészen érthető, miért kell a „Ding” szót (73, 90) egyszer „miskulanciá”-nak, máskor „ménkü”-nek (Jünger 2014, 73, 91) fordítani. A túlfogalmazás néha már-már értelemzavaró hatású is lehet. Amikor egy nehezen ébredező

katona társát arra figyelmezteti, szomszédjuk „már régen olajra lépett” (163), a magyar olvasó akár szökésre is gondolhat, holtott csak arról van szó, hogy a tüzérségi megfigyelő már régen fölkelt és föladatát végezni ment („ist schon lange ausgerissen!” Jünger 1961, 158). A könyv egyik méltatója találóan állapította meg, hogy „kegyetlen metaforák és szándékos alulfogalmazások” kettőssége jellemzi Jünger megrázó könyvét (Stern 1978, 120). Ez kevésbé érzékelhető a magyar fordításban, mely olykor egyszerű szavak helyén más hangnemet idéz föl.

Jünger könyvének hatására írta 1927-ben Erich Maria Remarque *Im Westen nichts neues* című rövid regényét, amely mindkét magyar fordításban *Nyugaton a helyzet változatlan* címmel jelent meg. November 10. és december 9. között a *Vossische Zeitung* hozta nyilvánosságra. A következő év elején kisebb változtatásokkal jelent meg a könyvpiacra. Bestseller lett, sőt 1930-ban már hangosfilm készült belőle az Egyesült Államokban. Sikerét az időzítésnek is köszönhetette: a *Vossische Zeitung* a békekötés tizedik évfordulóján kezdte megjelentetni a folytatásokat.

Remarque 1916-ban önkéntesként jelentkezett háborús szolgálatra. Regényének vannak önéletrajzi vonatkozásai, noha az első személyű elbeszélő költött személy, Paul Bäumer. In medias res kezdet vezet be az olvasót a lövészárkok létmódjába. Az első hat fejezet eseményei a nyári hónapokban játszódnak, a VI. fejezet vége az ősz beköszöntét jelenti be. A szerkezet központi részét a hosszabb VI. és VII. fejezet alkotja. Egyikük fegyveres összeütközésnek, teljesen reménytelenül súlyos sebesülteknek, másikuk a katonák kikapcsolódásának és a főszereplő ideiglenes szabadságának, a szülői házban töltött napoknak a megjelenítése. A regény összeegyeztethetetlennek láttatja a tűzvonalban harcolóknak és a hátszágban élőknek a világát. Paul nem tud visszatérni otthonába.

A könyv tekintélyes részét a főszereplő elmélkedései teszik ki, valamint a katonák beszélgetései a háború értelmetlenségéről. Korabeli uszító röpiratokról is esik szó. Egyikük azt állítja, hogy a német katonák fölfalják a belga gyerekeket. A történetírók megjegyzi, hogy „az egykori központi hatalmak propaganda gépe-

zetei kétségkívül alulmaradtak az antant propagandistáival szemben” (Pollmann 2015, 52).

A IV. fejezetben lehet arról olvasni, hogy Pault mélyen megrázza az első ember halála, kit saját kezével ölt meg. A hosszú haladoklás végén kivesz a zsebéből egy kis tárcát, és azt látja, hogy Gérard Duval nyomdászt ölte meg, aki magával hordta felesége és kislánya fényképét. Paul elhatározza: küzdeni fog azért, hogy többé ne legyen háború. Ez az üzenet megerősítést kap a X. fejezetben – mely a főszereplő sebesüléséről és kórházi ápolásáról ad számot –, amennyiben az emberek testvériségére vonatkozó elmélkedéssel párosul.

Remarque könyvének sikere részben a rövid mondatos, könnyen érthető írásmódra, részint a katonák korai megöregedésére vagy a háborúban uralkodó véletlenre vonatkozó kitételekre, valamint olyan jelenetekre vezethető vissza, mint például a VII. fejezetnek az a részlete, amelyben Leer, Kropp és Paul az éjszaka sötétjében meztelenül átúsznak egy csatornán és meglátogatnak három francia nőt. Az énformájú elbeszélés zárata rendkívül hatásos. Az utolsó előtti fejezetben a főszereplő hiába próbálja megmenteni legjobb barátja életét. A rendkívül rövid záró fejezet utolsó három mondatában megváltozik a beszédhelyzet: a szavak arról tudósítanak, hogy 1918 októberében Paul Bäumer is elesett.

Az írásművészetnek magas színvonalát az angol regények közül elsősorban Ford Madox Ford négy részből álló műve, a *Parade's End* ('A szemle vége', 1924-1928) képviseli. Az apai részről német származású Ford a háború kitörése után a War Propaganda Bureau alkalmazottja volt, akárcsak Arnold Bennett, G. K. Chesterton, John Galsworthy és Hilaire Belloc. 1915. július 30-án – negyvenegy éves korában – vonult be. Franciaországba küldték. Három és fél évet töltött a hadseregben. Regénysorozata a múltban is kapott dicséretet íróktól, Graham Greene-től William H. Gassig, a legutóbbi években pedig megkülönböztetett figyelmet keltett. 2012-ben Tom Stoppard BBC számára készített változata nagy sikert aratott, a *The Guardian* augusztus 24-i számában a regényíró Julian Barnes méltatta Ford alkotását. 2003-ban az első rész magyarul is megjelent.

Ford Henry James baráti köréhez tartozott és az angol-amerikai avant-garde-hoz is közel került. A *Parade's End* előtérbe állítja Christopher Tietjens tudatfolyamát. Az első kötetben a harc-térről ideiglenesen visszatért főszereplő emlékezetkihagyással küzd, mert gránátnyomás érte. Fokozatosan tér magához. (Fordal is ez történt, néhány napig még a nevére sem emlékezett, és csak három hét elteltével épült föl.) Tietjens egészen közelről látja, amint valakinek kilövik a szemét. Mikor vége a háborúnak, Valentine Wannop, a fiatal lány, aki szereti Tietjenst, összetört embert lát a férfiben. „A rémes a háborúban nem annyira a testi, mint inkább a lelki szenvedés” – gondolja (Ford 1964, 2: 162).

Tietjens egyik beosztottja, O Nine Morgan, eltávozást kér parancsnokától, amidőn megtudja, hogy felesége elhagyta egy díjbirkózó miatt. Főnöke nem engedi el, mert nem szeretné, ha a hivatásos ökölvívó megölné e katonát. O Nine Morgant föl-jebbvalójának hivatali szobája előtt találata éri. Beesik az ajtón és Tietjens karjaiban hal meg. A főszereplő nem tud szabadulni a lelkiismeretfurdalástól. „Semmi nincs, amiért éljek: már nincs ebben a világban az, amit képviselek (stand for)” – mondja, s később még végletesebben fogalmaz: „nincsenek olyan politikai nézeteim, amelyek ne tűntek volna el a tizennyolcadik században” (1: 242, 1: 493-494). Végkövetkeztetése mutat némi távoli rokonságot Giono egészen más írásmódot megtestesítő regényének tanulságával: „Az embert a szabadsága különbözteti meg az állattól (brute). Amikor megfosztják szabadságtól, állathoz lesz hasonló” (2: 122).

A *Parade's End* a háború utáni helyzet távlatából készült. A második kötet végén a főszereplő a következőket mondja a tábornokának: „Azok, akik szolgáltak háborúban, hosszú ideig megbélyegzett emberek lesznek” (1: 484). A háborúviselt Christopher Tietjens semmit nem vesz igénybe örökölt vagyonából. „Kívül akart lenni a világból” – ahogyan bátyja, Mark megállapítja (2: 240). A regény egyik méltatója joggal írja, hogy „míg más háborús regények főszereplői megsemmisült falvak, Tietjens egy civilizáció rombadőlését látja” (Macauley 1961, 15).

„A sebesülés a legjobb módja annak, hogy életben maradjak

a háború végéig” (Graves 1957, 13). Ez olvasható a költő Robert Graves *Good-bye to All That* című, először 1929-ben kiadott kötetében. Két évnyi szolgálat után, 1916-ban több helyen súlyosan megsebesült, és hosszabb kórházi ápolás után visszatért walesi otthonába. Ekkor kezdett írni a háborúról, eleinte regény alakjában, amelyet azután „történetírássá” alakított át. A kész mű XIII. fejezete a harcterről 1915 május-júniusában írt leveleiből idéz.

Graves a származásának ismertetésével indította önéletrajzát. Indokkal, hiszen Fordhoz hasonlóan ő is részben német eredetű; a történetíró Leopold von Ranke anyai nagy-nagybátyja volt. Gyerekkorában a szász rokonoknál töltötte a nyarakat. Ezeknek a boldog időknek az elbeszélésében található az első utalás a háborúra. Siegfried nevű nagybátyja a középkori Aufsess kápolnáját mutatja meg a kisfiúnak. „Egy kőre mutatott a padlón, és így szólt: – Ez a családi sírbolt, ide kerül az Aufsess család minden tagja a halála után. Egyszer én is. Furcsán fanyar arcot vágott. (A Német Birodalmi Vezérkar tisztjeként esett el a háborúban és tudtommal soha nem találták meg a holttestét.)” Az iróniát fokozza, hogy amikor szó esik egy Wilhelm nevű unokafiverről, két gondolatjel között, mintegy mellesleg említődik, hogy utóbb egy légicsatában az elbeszélő egyik iskolatársa lőtte le (23, 24).

A Somerset megyében 1611-ben alapított Charterhouse iskolába kerülvén, Gravesnek német származása miatt a növendékek általános megvetését kellett elviselnie. Egyetlen barátja egy Raymond nevű fiú, kivel 1917-ben újra találkozik. „Röviddel ezután Cambrai-nál elesett.” Graves egy tanárának szemére veti, hogy megcsókolta egyik növendékét. „Ez 1914 nyarán történt; a tanár bevonult a hadseregbe és a következő évben elesett” (48, 57). „Egyik utolsó charterhouse-i emlékem a vita a javaslatról a kötelező katonai szolgálatról. [...] A százkilenc növendékből csak hatan szavaztak nem-mel. [...] Sir William Robertson tábornok (később tábornagy), akinek egyik fia ebbe az iskolába járt, meglátogatta a tábort és arról igyekezett meggyőzni bennünket, hogy két vagy három éven belül okvetlenül ki fog törni a háború Németországgal és késznek kell lennünk arra, hogy az óhatatlanul létrejövő új erők vezetői legyünk. A hat nem-mel szavazó kö-

zül – úgy hiszem – csak Nevill Barbour és én éltük túl a háborút. [...] Az én iskolatársi nemzedékemből legalább minden harmadik meghalt (58-59).

Charterhouse-i tanulmányainak befejeztével Graves visszatért a családi otthonba, a Wales északi részén található Harlech helységbe. Amikor Anglia hadat üzent Németországnak, azonnal jelentkezett katonának. Döntését így indokolta: „Először is azt reméltem, hogy ily módon elhalaszthatom tanulmányaimnak októberben esedékes megkezdését Oxfordban, noha az újságok nagyon rövid háborút jósoltak [...]. Egyáltalán nem gondoltam arra, hogy tevékenyen részt veszek a harcban; laktanyai szolgálatra számítottam [...]. Másodszor fölháborodva olvastam arról, hogy a németek cinikusan semmibe vették a belga semlegességet, bár az erőszakosságok húsz százalékát háborús túlzásnak könyveltem el” (67). Volt azután elhatározásának még egy indoka. „Néhány hónappal később a lövészárokból olyan társaságba kerültem, ahol öt fiatal tisztből négynek német anyja vagy honosított német apja volt. Egyikük így szólt: – Jól tettem, hogy korán jelentkeztem. Ha egy vagy két hónapot késlekedem, azzal vádoltak volna, hogy német kém vagyok. Nagybátyámat az Alexandra palotába zárták be, és apám csak azért tarthatta meg tagságát a golf klubban, mert két fia a lövészárokból harcolt.” Graves azok közé tartozott, akiknek családját a háború kettészakította. Conrad nevű unokatestvére, a zürichi német konzul fia, akivel Graves még 1914 januárjában is együtt síezett, a Válogatott Bajor Ezredben végigharcolta a háborút és Jüngerhez hasonlóan megkapta a „Pour le Mérite” kitüntetést. „Nem sokkal a háború vége után egy bolsevik csoport ölte meg egy baltikumi faluban” (68).

A *Good-bye to All That* egyértelműsíti, hogy „nem létezett közmegegyezés arról, mi legyen az ellenséges sebesültek életével. Némely egységek, így a kanadaiak vagy a németalföldiek – akik erőszakos cselekedetek megbosszulására hivatkoztak – semmi kísérletet nem tettek a sebesültek életének megmentésére, minden igyekezetükkel végezni akartak velük” (132). Graves és társai olyan tapasztalatokat szereztek, amelyek fényében már nem hittek „a jól kiszínezett beszámolóknak a németek belgiumi erő-

szakoskodásairól”. Különösen a gyarmati csapatok kegyetlenkedései gondolkoztatták el a brit katonákat. Öreg francia nő mesélte el Gravesnek, hogy még 1914 szeptemberében, a Marne folyó mellett, az algériaiak levágták és a zsebükbe tették a visszavonuló német katonák fülét: „ces animaux leur ont arraché les oreilles et les ont mis à la poche” (183, 185).

Milyen volt az ellenség magatartása, mikor a brit birodalom katonái próbálták elszállítani sebesülteiket és halottaikat? „A németek jóindulatúan viselkedtek. Emlékeim szerint egyetlen lövésre nem került sor azon az éjszakán, pedig majdnem pirkadatig foglalatostoktunk” (159). Egy sebesült middlesex-i katona két nap múltán tért magához. „A német szögesdrót közelében feküdt. A mi embereink hallották a kiáltását és egymásra néztek. Volt köztünk egy Baxter nevű vajszívű örvetető. [...] Amint meghalotta a sebesült hangját, végigszaladt a lövészárkon, valakit keresve, aki önként segítene az elszállításában. Természetesen senki nem vállalkozott erre. [...] Így azután egyedül maradt. [...] A németek először leadtak egy riasztó lövést, de mivel ő nem tárgított, hagyták, hogy egészen közel menjen. [...] Vissza is tért egy hordágyassal, és a férfi utóbb föl is épült” (Graves 1957, 63-64).

Amikor Graves 1916 júliusának második felében a Somme folyó melletti nagy ütközetben – amelyben egy millióal is többen estek el – több helyen súlyosan megsebesült, eszméletét veszítette. Július 22-én a fölöttese a következő szavakkal kezdődő levelet küldte a költő anyjának: „Kedves Mrs. Graves! / Nagy sajnálattal arról kell tudósítanom, hogy fia belehalt a sebeibe. Vitézül, egyszerűen küzdött; nagy veszteség.” Két nappal később, huszonegyedik születésnapján Graves ceruzát kért és egy papírszeletre ennyit írt: „Megsebesültem, de élek” (219, 222). Az otthoniak nem tudták, melyik levelet írták előbb. Miután egy hivatalos távirat is érkezett a halálesetről, ennek adtak hitelt. A sebesült Rouen kórházába került. Egyik nagynénje egy másik rokont érkezett látogatni, és meglátta Robert Graves nevét az ápoltak jegyzékében.

A már otthon lábadozó visszataszítónak találta, ahogyan az újságok írtak a háborúról. Annyira idegennek érezte a hátszág beszédmódját, hogy minél hamarabb vissza akart jutni a harc-

térre. Amikor főnöke meghökkenve fogadta, Graves kijelentette: „Nem tudtam elviselni Angliát” (238). Röviddel a harctérre visszatérés után bebizonyosodott, hogy Graves egészségi állapota nem tette lehetővé további részvételét a harcokban. Évekig az átélt tapasztalatok hatása alatt élt. „Éjfélkor lövedékek csapódtak be az ágyamra [...], nappal olyan idegenekkel találkoztam, akik megölt bajtársaim arcát öltötték magukra. Amikor már elég erős voltam ahhoz, hogy fölmászzam a Harlech mögötti dombra és újra meglátogassam kedvenc vidékemet, önkéntelenül csatateret láttam magam előtt. [...] A Versailles-ban kötött béke meghökkenített, arra volt ítélve, hogy egy szép napon újabb háborút okozzon, ám ez senkit nem érdekelt” (287-288). Mint ismeretes, élete hátralevő évtizedeit a költő Angliától távol élte le.

A franciaországi harcok során Graves találkozott Siegfried Sassoon költővel, aki önéletrajzának második, *Memoirs of an Infantry Officer* ('Egy gyalogos tiszt emlékei', 1930) című kötetét szentelte a lövészárookban szerzett tapasztalatainak. Ez a kötet annyiban érdemel különös figyelmet, amennyiben őszintén ad számot arról, mint változott meg egy angol tiszt véleménye a háborúról. A szigetországban végzett kiképzés alatt azt érezkelhette, hogy „az újságírók mindig hallgattak a háború borzalmas valóságáról, mert a keserűség hazafiatlannak számított, és a halottakról azt tettezték föl, hogy dicsőségtől övezve (gloriously) boldogok” (Sassoon 1973, 86). A közvéleménnyel egyetértve szögezte le, hogy „mindenki örült, amikor Románia a mi oldalunkra állt” (102). „Csak egy jó boche létezik, a halott boche” – figyelmeztette tanítványait egy őrnagy a kiképzésen (12). Egy főpap fennen hirdette, hogy „keresztény cselekedetet hajt végre az, aki megöl egy németet” (96). Rouen székesegyházában azt hallotta a paptól, hogy Jézus „azért halt meg, hogy megmentsen bennünket (de nem a németeket vagy osztrákokat vagy a hasonlókat)” (126).

A lövészárokból azután a Graves által említetthez hasonló tapasztalatot szerzett. Amikor a sebesülteket próbálták megmenteni, „a németek nyilván láttak bennünket a félhomályban, de abahagyták a lövöldözést, hihetőleg azért, mert együtt éreztünk velünk” (28). A gyarmati csapatok ellenszenvesen viselkedtek. „La

Chaussée szálláshelyein ausztrálok tartózkodtak és [...] rossz állapotokat hagytak maguk után. A tisztasággal nem törődtek, és a helybeli lakosok dühödten panaszolták, hogy a bútorikat fel-tüzelték” (87).

Sassoon önként vonult be és magasrangú kitüntetést akart sze-rezni – amelyet egyébként meg is kapott. A sebesülése utáni lá-badozása alatt változott a véleménye. Amikor cikket akart kö-zölni az általa átéltekről, az *Unconservative Weekly* szerkesztője figyelmeztette, hogy „a katonáknak nem engedik meg, hogy ki-fejezzék nézetüket. Háborús időkben a hazafiasság az igazság el-hallgatását jelenti. [...] Bármilyen hazugság jó, amennyiben elő-segíti a gyűlöletet az ellenség iránt” (194-195). Amikor Sassoon 1917-ben a háború folytatása ellen akart síkra szállni, a szóban forgó szerkesztő arról tájékoztatta, hogy „a mezopotámiai olaj-kutak birtoklásáért folyik a harc” (197). Sassoon végül is megír-ta szövegét, amelyet egy képviselő a brit Alsóházban fel is olva-sott. Ebben azt írta, hogy „a harcoló férfiak politikusok, a katonai kaszt és a háborúból pénzt csinálók összeesküvésének áldozatai.” „Meggyőződésem, hogy ez a háború, amelyben azért vállaltam részt, mert védekezést és fölszabadítást szolgált, az erőszak és a hódítás háborúja lett” (203, 218). Magas rangú barátainak köszönhette e szavak megfogalmazója, hogy a lehető legsúlyo-sabb büntetés helyett elmeógyógyintézetbe zárták.

Egy harmadik angol költő, a repeszgránáttól megsebesült és mérges gáztól is megbetegedett Richard Aldington nem ön-életrajzot írt. *Death of a Hero* (1929) című könyvét nem sokkal a fegyverszünet aláírása után kezdte írni egy kis belga faluban, de csak tíz évvel később készítette el. Címlapján „regény” szerepel, ám a Halcott Glover színműíróhoz intézett bevezető szavakban az olvasható, hogy „egyáltalán nem regény” (Aldington 1930, IX). A könyv elképzelt személy, George Winterbourne életrajza. Az el-beszélő olykor a tanú szerepét alakítja s többes szám első személy-hez folyamodik, de az olvasót bizonytalanságban hagyja, meny-nyiben tekinthető a főszereplő a történetmondó hasonmásának.

Az „Előhang” George Winterbourne halálának a hozzá közel-állókra tett hatásáról ad számot. Az 1918. november 4-én, egy

héttel a háború befejezése előtt történekről nincs bizonyosság: „Valóban öngyilkos lett volna? Nem tudom” (216). A hátszágot Aldington még költő társainál is hitványabbnak tünteti föl. Egyedül az elhunyt apja érez szomorúságot. Öt fontot fizet azért, hogy misét mondjanak a fia emlékére, „ami nagylelkű (noha botor) cselekedet volt, mert nem sokat keresett.” Röviddel ezután a Marble Archnál halálos baleset éri az idősebb Winterbourne urat. „Mivel az öt font hamar elfogyott, senki nem imádkozott George lelkéért, és a Római Szent Apostoli Egyház tudomása és törődése alapján szegény öreg George a Pokolban leledzik. Igaz, élete utolsó néhány éve után már valószínűleg nem is érzi a különbséget” (9).

A könyv első harmadára ez a gúnyos hangnem jellemző. A regény ezért csak kihagyásokkal jelenhetett meg, a teljes szöveg 1965-ben került a közönség elé. A főszereplő gyerekkorát megjelenítő I. rész nevetségesen fölszíniesnek mutatja az angol társasági életet, az iskola alapelvét pedig így összegzi: „Fontos tudni, hogyan öljünk” (82). A II. rész jórészt George szerelmeivel foglalkozik. Az utolsó fejezet már az 1914 nyarán történekekhez ér. Egy jelenet a Buckingham palota előtt játszódik. Az összegyűlték kérésére V. György kilép a középső erkélyre. A tömeg háborút követel. Winterbourne eleinte még képtelenségnek véli a fegyveres összeütközést művelt országok között, de hamarosan eszébe jut, hogy „a brit politikának egyik sarkalatos pontja szerint Antwerpen nem kerülhet valamely nagyhatalom kezébe” (25).

Aldington Viktória korának képmutatóit teszi felelőssé azért, hogy a Brit Birodalom belépett a háborúba: „a világ egyik lepalérozottabb fajtát ‚hunoknak’ nevezték; [...] azt hirdették, hogy egy olyan emberi faj, mely nemzedékeken át jóindulatáról volt ismeretes, szokásszerűen lemészárolta a csecsemőket, megerőszakolta a nőket, keresztre feszítette a rabokat” (254). A keserű hangnemet Aldington saját személyes tapasztalataival is indokolja: „polgárként kétszer is letartóztattak azon a címen, hogy külföldinek nézek ki [...]; a zászlóaljban hetekig gyanúsnak tartottak, mert volt nálam egy kötet, amely Heine költeményeit tartalmazta” (255).

Winterbourne a katonatársait különbnek látja a hátszág brit társadalmához képest: „Úgy találta, hogy a valódi katonáknak, az első vonalban harcoló csapatoknak éppúgy nem voltak ábrándjai a háborúról, mint neki. [...] Azt akarták, hogy legyen vége a háborúnak, meg kívántak szabadulni tőle, és nem gyűlölték azokat, akik a másik oldalon harcoltak” (292). „Úgy hiszem – jelenti ki az elbeszélő – Önök, a háború halottai, hiába, a semmiért pusztultak el” (227). George a Siegfried Sassoon által megfogalmazotthoz hasonló következtetésre jut: „Az ellenségek – a németek és az angolok ellenségei – az álszentek és a gátlástalanok voltak” (296).

A III. rész George Winterbourne testi eldurvulásának, szellemi hanyatlásának, lelki összeomlásának története. „Papírlapnak érezte magát, amely zökkenőkkel, ingadozásokkal hull lefelé a szürke levegőn át egy szakadékba” (304). Amikor előbb két hétre, majd egy hónapra, végül két napra szabadságot kap, amelyet Londonban tölthet, nem találja helyét. Nincs kizárva, Aldington olvashatta Ernest Jonesnak azt a tanulmányát, amely „a béke idejének régi én”-jét „a háborús idő új én”-jével élesen szembeállítva elemezte a háborús neurózist (Ferenczi – Abraham – Simmel – Jones 1919, 70). Winterbourne úgy véli, „a háború egyik borzalma nem a németek elleni harc, hanem a britek uralma alatt élni” (277). Az elbeszélő szerint a háború utáni években a brit közszellem alacsony szintre süllyedt, ennek leírását látja D. H. Lawrence *Kangaroo* (1923) című regényének „The Nightmare” (‘A lidérc’) című fejezetében. A regény végén az elbeszélő a jövőt is sötét színben látatja: „Angliában gyorsan hanyatlott a születések száma, pedig a következő háborúnak sürgető szüksége volt csecsemőkre” (420). Aldington szenvedéllyel megírt, kegyetlenül gúnyos könyve versben írt „Utóhang”-gal ér véget, amely áthághatatlanak mutatja a szakadékot a háborúban részt vettek és az új korosztály között.

Az angol avant-garde festészet és regényírás vezéralakja, Percy Wyndham Lewis tíz évre korlátozott önéletírása, a *Blasting & Bombarding* (1937) a bevezetés szerint Graves könyvének ösztönzésére készült. A Lewis szerkesztette „vorticista” folyóirat első kötete 1914. július 20-án jelent meg. A következő hónap-

ban e szerző együtt reggelizett Ford Madox Forddal. „Szabadelvű kormányok nem háborúzhatnak. Ez konzervatívra vallana, nem szabadelvűre” – jelentette ki Lewis. Ford így válaszolt: „Éppen azért fog háborút indítani a kormány, mert szabadelvű” (Lewis 1982, 58-59). A hadüzenet után a *Blast* szerkesztője hamarosan bevonult, majd hazai kiképzés után Nyugat-Flandriában, Ypres (Ieper) környékén katonáskodott. „Teljes részemet kivettem a meghökkenésből, hogy részt veszek a demokrácia legyilkolásában [...]. Legföljebb annyiban különböztem harcostársaimtól, hogy kételkedtem e demokrácia valóságában” (28). A lövészárkos küzdelmet a képzőművész éles szemével írta le, meglehetősen szenttelenül, szűkszavúan, de nem hallgatva el a kegyetlen részleteket: „Ahogy egy pallóval ellátott csapáson haladtunk előre, két skót közlegénnyel találkoztunk; az egyiknek a feje hiányzott, a másinak a karja és a lába a test többi része mellett feküdt” (155). Tisztként cenzúráznia kellett a legénység levelezését, s ezt annyira méltatlannak érezte, hogy kérésére kanadai egységhez osztották be, ahol azt a föladatot kapta, hogy készítsen festményeket a harcterről.

E könyv szerzője Kosztolányi *A szörny* című bábjátékában megfogalmazotthoz hasonló kérdést tett föl: „ténylegesen ki szándékozott engem megölni vagy megcsonkítani? Bizonyos kíváncsiság alakult ki bennem. Világosan láttam, hogy nem a velem szemben álló német. Ő éppúgy eszköz volt, mint én” (187). A végkövetkeztetés szerint „a háború demoralizálta a világot, amennyiben hozzá szoktatta a világot a céltalan és véget nem érő erőszakhoz” (207). Olyan „végzetes események”-ről szól e könyv, „amelyek sorában a Nagy Háború volt az első és az előkészületben levő második Nagy Háború lesz a következő” (250).

Lewis barátja, a huszadik század egyik legnagyobb írója, Joyce 1915 júniusáig Trieste-ben maradt. Miután Olaszország belépett a háborúba, biztosítván az osztrák hatóságokat, hogy nem vesz részt a háborúban, engedélyt kapott arra, hogy átköltözék a semleges Svájcba. „Kívánom Istennek, bárcsak volna több ilyen birodalom” – nyilatkozta arról az államalakulatról, amelyben majdnem tizenegy évig élt (Ellmann 1982, 389). Nem akart

véleményt nyilvánítani az eseményekről. Távolsgártartását főként azzal lehet magyarázni, hogy fiatal korától következetesen elítélte az erőszakot – már 1901-ben azt állította, hogy „a kegyetlenkedés egyértelmű a gyengeséggel” (371) – , részben anarchista hajlamával, a művészet és politika összeférhetlenségébe vetett hitével és nemzeti azonosság tudatának bonyolultságával. „Művészként minden állam ellen vagyok” – nyilatkozta 1918. október 21-én (446). Zürichben írta az *Ulysses* legnagyobb részét, amely érezhetően pacifista művész alkotása; a leghalványabb utalás sem található benne az ógörög eposz harci cselekményeire. 1917-ben azzal indokolta választását, hogy az *Odüsszeia* hőse „volt az egyedüli férfi, aki ellenezte a háborút”. „Ulysses nem akart Trójába menni; tudta, hogy a háború hivatalos indoka, Hellász kultúrájának elterjesztése, csak ürügyként szolgált az új piacokat kereső görög kereskedőknek. A toborzó tisztek érkezésekor éppen szántással volt elfoglalva. Hibbantnak tetette magát” (416-417). 1918-ra azután „a britekkel szemben érzett indulata korlátlaná vált; dicsérte a német támadást, a nyugati szövetségeseket támogató *Neue Zürcher Zeitung* helyett a németbarát *Zürcher Postot* olvasta és megelégedését fejezte ki, hogy a briteknek nehézségekkel kellett szembenéznük Írországbán” (441).

Angol regényíró kortársai közül a Bloomsbury csoport tagjai általában ellenezték, hogy Anglia belépett a háborúba. Clive Bell, Lytton Strachey és Bertrand Russell lelkiismereti okból nem vállaltak részt. Virginia Woolf négy regényében van nyoma a harcoknak. Közülük a legfeltűnőbb *Az évek* (1937) „1917” föliratú fejezetének az a részlete, amely a londoni lakosok nézőpontjából láttat egy német légitámadást. Művészileg figyelemre méltóbb, ahogyan a korábbi regények sokkal áttételesebben szerepeltetik a háborút. A *Jacob's Room* (1923) záró fejezete csak sejteti, hogy a címszereplő elesett a harctéren. Betty Flanders rendetlenséget talál fivére lakhelyén. Az ő kérdésével fejeződik be a regény: „– Mit tegyek ezekkel, Bonamy úr? / Jacob régi cipőit tartotta a kezében” (Woolf 1959, 176). A *Mrs. Dalloway* (1925) egyik főszereplője, az 1923-ban „körülbelül harminc éves” Septimus Warren Smith, szüntelenül Evans nevű barátjához be-

szél, aki szeme láttára halt meg a harctéren, közvetlenül a fegyverszünet előtt. Dr. Holmes azt állítja, Septimusnak „semmi baja”, ám ő állandóan azt hajtogatja: „bünt követtem el”. Egy másik orvos, Sir William Bradshaw – „akinek soha nem volt ideje olvasásra” – arra hivatkozik: „– Mindnyájunknak vannak lehangozt pillanataink” (Woolf 1925, 20, 33, 143, 147, 148). Amikor azután Dr. Holmes meglátogatja Septimust, ő kiugrik az ablakon. A *To the Lighthouse* (1927) „Time Passes” című középső részének 6. fejezetében szögletes zárójelben olvasható a következő szűkszavú tudósítás: „[Lövedék ért célba. Húsz vagy harminc fiatal robbant fel Franciaországban, közöttük Andrew Ramsay, aki szerencsére (mercifully) azonnal meghalt.]” (Woolf 1963, 154).

Érdemes megjegyezni, hogy az egykori gyarmatok néhány írója is nyomasztó emlékként idézte föl a háborút később írt műveiben. Példaként a kiváló szudáni szerző, Tayeb Salih 1966-ban Beirutban megjelent regénye említhető, melyet 1969-ben fordítottak angolra. (Köszönöm Tábor Sárának, hogy felhívta a figyelmemet e könyvre.) Az egyik főszereplő, a feleséggyilkos Mustafa Sa'eed, a tárgyalásán így idézi föl a Níluson délre hajózó első gyarmatosítókat: „Behozták hozzánk a Somme folyónál és Verdun-nél megnyilvánult legnagyobb európai erőszak csíráját, amelyhez hasonlót a világ addig nem ismert, egy halálos betegség csíráját, amely jobban megrázta őket, mint az ezer évvel korábban történtek” (Salih 2008, 75).

Noha az Egyesült Államok csak 1917-ben lépett be a háborúba, Cummings mellett több jelentős írója bevonult katonának. A *Búcsú a fegyverektől* (1929) belső címlapján szokásos figyelmeztetés olvasható: „E könyvnek egyetlen szereplője sem élő személy és a benne említett katonai egységek sem léteznek ténylegesen.” A cselekmény mindazonáltal a térképen megtalálható olasz határvárosban, Goriziában játszódik, ahol súlyos harcok voltak. Hemingway önkéntesként, olasz egységnek alárendelve került Észak-Olaszországba. 1918. július 8-án egy osztrák mozsárágyú lövedéke a közvetlen közelében robbant fel. Egyik olasz társa meghalt, a többiek hozzá hasonlóan megsebesültek. A regény első könyvének 9. fejezetében hasonló eseményt jelenít

meg az első személyű történetmondó, Frederick Henry szemszögéből. Ő is hosszabb időt tölt milánói kórházban.

Fanyar gúny nyomja rá bélyegét a hangnemre. „Ki fognak tüntetni” – mondja Rinaldi, mikor a kórházban meglátogatja a főhóst. „– Miért?” – kérdezi a hadnagy. – Mert súlyosan megsebesültél. Azt mondják, ha be tudod bizonyítani, hogy hősi tettet hajtottál végre, ezüst medagliát kapsz. Egyébként csak bronzérmét. Mondd el, pontosan mi történt. Hősi volt a cselekedeted? / – Nem – válaszoltam. – Éppen sajtot ettünk” (Hemingway 1961, 53).

Henry visszakerül a tűzvonalba, és Gino nevű katonatársa közli vele, hogy „az ellenkező oldalon horvátok és magyarok is harcolnak” (142). Később a főszereplő egysége Udine felé vonul vissza, s Henry távról egy olyan gépkocsit pillant meg, amelyben németek ülnek. Ez a részlet nyilvánvalóan arra céloz, hogy 1917-ben a németek áttörték az olasz harcvonalat. Ironikus hatású, hogy a német katonák meglátják Henryt, de nem törődnek vele, viszont mikor eléri az olasz csapatokat, életveszélybe kerül. „Nyilvánvalóan német voltam olasz egyenruhában. Érzékeltem, hogyan működött az agyuk [...]. Mind fiatalok voltak és a hazájukat mentették” (175).

A *Búcsú a fegyverektől* visszaemlékezés a háborúra, de ez csak a regény vége felé, a 34. fejezetben válik nyilvánvalóvá. Miután Henry megszökött, levette az egyenruháját, fölkereste Catherine Barkley skót ápolónőt, aki gyereket várt tőle. „Emlékszem arra, hogy fölébredtem reggel” (193).

Hemingway regénye nemcsak a háborút, a belőle kivonulást is értelmetlennek tünteti föl. A szerelem és a gyerek adna célt számára, de fia halva születik, barátnője a szülés után elvérzik. A kórházban történeteket a főszereplőnek mint tanúnak a szemszögéből ismeri meg az olvasó.

Cummings és Hemingway barátja, John Dos Passos először *One Man's Initiation* (1917), majd *Three Soldiers* (1921) című regényében foglalkozott a háborúval, sőt az *U. S. A.* (1930-1936) trilógia középső része éppen Verdun-re vonatkozó újsághírral kezdődik. Bő félévszázados távlatból így emlékezett vissza arra, hogyan fogadta a háború kitörésének a hírért: „A Placentia öböl-

nél, tengeri rákot árulók otthonában tartózkodtam azokban a súlyos kora augusztusi napokban, amikor jött a hír az európai háború kitöréséről. Ilyen arányú háború szinte hihetetlennek látszott” (Dos Passos 1968, 33). Párizsban született barátja, Arthur McComb arra készítette Dos Passost, hogy a Bloomsbury csoport könyveit olvassa, példamutatónak tekintve Bertrand Russell magatartását, akit háborúellenes nézetei miatt börtönbe zártak.

Sokkal együtt Dos Passos is azt akarta, hogy Wilson legyen az elnök, mert „távol tartott bennünket a háborútól.” 1917-ben azután az író mégis csatlakozott francia földön egy mentőosztaghoz. „Woodrow Wilson iránti csodálatom epés gyűlöletbe váltott át. [...] Tiltakoztunk a háborúba belépés ellen” (39, 58). Az oroszországi hírek hatására Dos Passos azt remélte, hogy a forradalom véget vet a háborúnak. Később önbírálatot gyakorolt, mondván, hogy „1917 tavaszán némelyek úgy lettek szocialisták, ahogy mások influenzát kaptak” (59).

Dos Passos emlékezéseiben egykori följegyzések utólagos magyarázattal keverednek. Sokáig több szó esik olvasmányokról és műalkotásokról, mint a háborúról. A hangnem akkor változik meg, amikor Bassanoban levelet kap barátjától, Cumingstól, és megtudja, hogy a költő tizenegy hónapot töltött börtönben. 1918 májusában Dos Passos megbízatása is lejár. Megvádolják németbarátsággal. Párizsba utazik, hogy magyarázatot kérjen. Jóindulatúan arra kéri, sürgősen utazzék vissza hazájába. Mielőtt ez megtörténnék, rövid kórházi szolgálatot teljesít. „Azon az éjszakán, amely az emlékezetemben maradt, azt a föladatot kaptam, hogy a műtőből vödröket vigyek el, tele levágott karokkal, kezekkel és lábakkal. [...] Ezután az éjszaka után a világot már nem tudtam fehéren-feketén látni” (84).

A *Három katona* korai alkotás, amelyből még hiányzik az *U. S. A.* trilógia írásmódját meghatározó „Newsreel” és „Camera Eye”. Hat részéből az első az amerikai katonák tengerentúli fölkészítését jeleníti meg. A Kaiser megöléséről énekelnek, és olyan mozit tekintenek meg, amely segít meggyűlölni a „hunokat”. A bevonulók többsége teljesen tudatlan. Egyikük, a San Franciscoban lakó Fuselli azzal büszkélkedik, hogy nagybátyja Torinóból jött.

„– Hol van az?” – kérdezi társa. „– Nem tudom” – hangzik a válasz. Egy katona így szól: „– Soha életemben nem erőszakoltam meg nőt, de Istenemre meg fogom tenni néhányval az Istenverte német nők közül.” „El akarok fogni egy német tisztet, akivel kifényesíttetem a csizmámat, azután lelövöm őt” – teszi hozzá az Indianából származó Chrisfield, aki saját bevallása szerint tizenkét éves korában abbahagyta az iskolát (Dos Passos 1964, 27). Fuselli „emlékezett egy ‚Német erőszakosságok’ című röpiratra, melyet egy este a Fiala Férfiak Keresztény Egyesületében olvasott. Elméje rögvest olyan gyerekek képével telt meg, akiknek levágták a karjukat, olyan csecsemőkével, akiket bajonettre szúrtak, asztalra kötözött asszonyokéval, akiket sorra erőszakoltak meg katonák” (69-70). A biztos fölény tudatában jelenti ki egyikük, hogy „Istentől elátkozott hazudós, aki azt állítja, hogy egy bűdös hun fogságba ejtett egy amerikai” (87).

Egyedül a Virginia államból származó John Andrews vonzódik a magas kultúrához. A Harvardra járt és zeneszerzőnek készül. Miután lábsérüléssel kórházba kerül, arra kéri Appelbaum nevű társát, vegye meg számára a *Szent Antal megkísértését*. Appelbaum szeretné tudni, miről is szól e könyv. „Egy emberről – így szól a válasz –, aki annyira akar mindent, hogy úgy dönt, semmit sem érdemes akarni” (203). Amikor egy ismeretlen arról tudósítja, hogy az amerikaiak bombázták Frankfurtot, majd hozzát teszi: azt kívánja, „bárcsak el tudnák tüntetni Berlint a térképről”, a sebesült azt gondolja: „Mennyire élvezik ezek az emberek a gyűlöletet” (219-210).

A *Három katona* nem önéletrajz, hanem regény. Teremtett alakjainak belső életéről, indulatokról, lelki folyamatokról is szól. Több álomleírás is található benne. A sebesült Andrew félig öntudatlan állapotában emlékek jelennek meg. A gúny is lényeges szerepet játszik. A hat rész közül a „Rozsda” című negyedikben föltűnik egy sikeres temetkezési vállalkozó, ki azzal indokolja részvételét a háborúban, hogy „mindenki azt mondta: azért harcolunk, hogy biztosítsuk a demokráciát a világban” (205). Fuselli katonai előremenetelét az gátolja meg, hogy egy francia hölgytől vérbajos fertőzést kap, márpedig az amerikai hadseregben

szigorúan megkövetelik, hogy a katona megőrizze a „tisztaságát”. A könyv azt is érzékelteti, hogy a tengeren túlról jövő katonákat nem mindig fogadják szívesen a szövetséges Franciaországban. A fegyverszünet kihirdetésére körülbelül a regény felénél kerül sor. Andrews rövid sétát tesz. Meglát egy francia kislányt. Kedvesen nyújtja a kezét. A kislány tiltakozik, és egy ápoló nővér annyit mond: „– Sales Américains” (222). A keleti partról származó fiú ügyel-bajjal engedélyt kap, hogy a párizsi Schola Cantorum-ban tanuljon. A „The World Outside” című utolsó előtti rész már-már idillt ígér, ám az utolsó fejezet fordulatot hoz. Andrew egy Geneviève Rod nevű francia lánnyal Chartres-ba kirándul. Az amerikai katonai rendőrség egyik tagja letartóztatja. Mivel nincs nála engedély, testileg bántalmazták, majd kényszermunkára ítélik: először szemetesként dolgoztatják, utóbb cementet hordatnak vele.

Egy szép napon John Andrews beugrik a Szajnába. Egy uszályra menekül, ahol segítenek rajta. Vízbe dobják az egyenruháját, és ő visszamegy Párizsba, ahol május 1-jén tüntetésre kerül sor. Egy színesbőrű, aki kirakatot készült kirabolni, így érvel: „– Tudja, mit jelent a maguk forradalma? Egy másik rendszert. Amikor létrejön egy rendszer, mindig vannak emberek, akiket gyémántokkal meg lehet vásárolni” (400). Andrews a fővárosból gyalog fölkeresi Geneviève-et a Loire melletti Poissac-ban. Miután elárulja, hogy katonaszökevény, a lány eltávolítja magától. A regény azzal fejeződik be, hogy a szállásadó asszony följelenti, s a katonai rendőrség letartóztatja. A szél szanaszét hordja a zeneműnek a lapjait, amelyen dolgozott.

Magától értetődik, hogy erősen vitatható, miként válogattam az első világháború rendkívül kiterjedt prózájából. Levonható-e bármilyen végkövetkeztetés e művekből? Felesége visszaemlékezése szerint Kosztolányi Dezső a következőket mondta 1914. június 28-án: „Az európai műveltségnek vége” (Kosztolányiné 1938, 207). Céline-től és Jünger-től Ford Madox Fordig kiváló írók érzékelték úgy, hogy Európa tönkretette magát a Nagy Háborúban. Lehet-e cáfolni e borúlátást az azóta történetek alapján?

HIVATKOZÁSOK

- Ablonczy Balázs (2010) *Trianon-legendák*. Budapest: Jaffa.
- Aldington, Richard (1930) *Death of a Hero*. London: Chatto and Windus.
- Ambrus Zoltán (1915) „Háború: Elbeszélés”, *Nyugat*, 8. I: 463-476, 524-545.
- Ambrus Zoltán (1917) „Háborús jegyzetek”, *Nyugat*, 10. I: 105-110.
- Balázs Béla (1914) „Paris-e vagy Weimar?”, *Nyugat*, 7. II: 200-203.
- Balázs Béla (1915) „Menj és szenvedj te is (Naplójegyzetek)”, *Nyugat*, 8. I: 40-44, 105-109.
- Barbusse, Henri (1945) *Le feu (Journal d'une Escoude)*. Roman. Paris: Flammarion.
- Bellosta, Marie-Christine (1990) *Céline ou l'art de la contradiction: Lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Céline, Louis-Ferdinand (1932) *Voyage au bout de la nuit: Roman*. Paris: Denoël et Steele.
- Céline, Louis-Ferdinand (1936) *Mea culpa*. <http://www.quellehistoire.com>.
- Céline, Louis-Ferdinand (1979) *Lettres à des amies*. Textes réunis et présentés par Colin W. Nettelbeck. Paris: Gallimard.
- Céline et l'actualité littéraire (1932-1957)* (1976) Textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard. Paris: Gallimard.
- Crowe, Sir Brian (2014) “A century of Anglo-German relations in one family”, *Password*, Issue 39, 6-10.
- Csáth Géza (1997) *Fej a pohárban: Napló és levelek 1914-1916*. Sajtó alá rendezte Dér Zoltán és Szajbély Mihály. Budapest: Magvető.
- Csáth Géza (2005) *Emlékirataim a nagy évről: Háborús visszaemlékezések és levelek*. Az írásokat, fotókat közreadta és az előszót írta Dér Zoltán. Utószó Dévavári D. Zoltán. Szeged: Lazi.
- Cummings, E. E. (1982) *The Enormous Room*. With an Introduction by the author. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Dos Passos, John (1964) *Three Soldiers*. Boston: Houghton Mifflin.
- Dos Passos, John (1968) *The Best Times: An Informal Memoir*. New York: The New American Library.
- Drieu La Rochelle, Pierre (1970) *La comédie de Charleroi*. Paris: Gallimard (Le livre de poche).
- Duhamel, Georges (1925) *Vie des Martyrs 1914-1916*. Soixante et onzième édition. Paris: Mercure de France.
- Duhamel, Georges (1927) *Civilisation 1914-1917*. 50 Bois originaux de Raymond Thiollière. Paris: Athème Fayard & Cie.

- Ellmann, Richard (1982) *James Joyce*. New and Revised Edition. Oxford – New York – Toronto – Melbourne: Oxford University Press.
- Fenyő Miksa (1928) „Szibériai garnizon”, *Nyugat*, 21. II: 492.
- S. Ferenczi – Karl Abraham – Ernst Simmel – Ernest Jones (1919) *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. Leipzig und Wien: Psychoanalytischer Verlag.
- Fernandez, Dominique (2008) *Ramon*. Paris: Grasset.
- Ford, Ford Madox (1964) *Parade's End*. With an Afterword by Arthur Mizener. New York: The New American Library (A Signet Classic).
- Füst Milán (1999) *Teljes Napló*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Giono, Jean (1971) 'Le Grand Troupeau', in *Œuvres romanesques complètes I*. Édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luc Ricatte. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 539-724, 1088-1297.
- Gombos Gyula (1989) *Szabó Dezső*. 4. kiadás. Budapest: Püski.
- Graves, Robert (1957) *Good-bye to All That*. New edition, revised, with a prologue and an epilogue. Garden City, NY: Doubleday & Co.
- Gyáni Gábor (2015) „Az első világháború emlékezete”, in Tomka Béla (szerk.) *Az első világháború következményei Magyarországon*. Budapest: Országgyűlés Hivatala, 311-332.
- Hašek, Jaroslav (1995) *Švejk: Egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Ford. Réz Ádám. Budapest: Pesti Szalon.
- Hemingway, Ernest (1961) *A Farewell to Arms*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Herczeg Ferenc (1993) *Hűvösvölgy*. A szöveget Győri János gondozta. Budapest: Szépirodalmi.
- Hindus, Milton (1999) *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*. Paris: Editions de l'Herne.
- Ignotus (1914) „Háború”, *Nyugat*, 7. II: 129-132.
- Jakobson, Roman (1969) *Hang – jel – vers*. Összeállította Fónagy Iván és Szépe György.
- Jeney Éva (2014) „Fekete irodalom”, *Literatura*, 40: 28-42.
- Jünger, Ernst (1961) *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.
- Jünger, Ernst (2014) *Acélzivatárban*. Ford. Csejtei Dezső és Juhász Anikó. Budapest: Noran Libro.
- Kálmán Kata (2012) *A Csibe-ügy: Egy fotográfus naplója Móricz Zsigmond utolsó éveiről*. Budapest: Palatinus.
- Karinthy Frigyes (1924) „Szegény emberek”, *Nyugat*, 17. I: 274-275.
- Kassák Lajos (1983) *Egy ember élete*. Budapest: Magvető.

- Kosztolányi Dezső (1915) *Öcsém (1914-1915)*. Békéscsaba: Tevan.
- Kosztolányi Dezső (1916) *Tinta*. Gyoma: Kner Izidor.
- Kosztolányi Dezső (1918) *Káin*. Budapest: Pallas.
- Kosztolányi Dezső (1931) „Fekete kolostor: Kuncz Aladáról és könyvéről”, *Nyugat*, 24. I: 819-823.
- Kosztolányi Dezső (1970) *Füst*. Az írásokat összegyűjtötte és a szöveget gondozta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1979) *Európai képeskönyv*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezsőné (1938) *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai.
- Kuncz Aladár (é. n.) *Fekete kolostor: Feljegyzések a francia internáltságából*. Kolozsvár – Budapest: Erdélyi Szépművés Céh – Athenaeum.
- Lewis, Wyndham (1982) *Blasting & Bombadeering*. London – New York: John Calder – Riverrun Press.
- Macaulay, Robie (1961) “Parade’s End”, in Schorer, Mark (ed.) *Modern British Fiction*. New York: Oxford University Press, 143-159.
- Márai Sándor (é.n.) *Egy polgár vallomásai*. Harmadik kiadás. Budapest: Révai.
- Marinetti, F. T. (1921) *Lalcova d'acciaio – romanzo vissuto*. Milano: Vitagliano.
- Markovits Rodion (é. n.) *Szibériai garnizon: Kollektiv riportregény*. 14. kiadás. Budapest: Genius.
- Molnár Ferenc (2000) *Egy haditudósító emlékei 1914 november – 1915 november (1916)* Budapest: Pallas Stúdió.
- Móricz Zsigmond (1914a) „Élet a Kereszten: Regény”, *Nyugat*, 7. I: 507-522, 600-615, II: 350-360.
- Móricz Zsigmond (1914b) „Jó szerencsét! Regény”, *Nyugat*, 7. I: 681-697, 768-790, 822-838, II: 15-21, 65-72, 173-180, 204-209.
- Móricz Zsigmond (1916) „Szegény emberek”, *Nyugat*, 9. II: 850-873.
- Oláh Gábor (2002) *Naplók*. Szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta: Lakner Lajos. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Pollmann Ferenc (2015) „A hadviselés átalakulása az első világháborúban: haditechnika, stratégia és propaganda”, in Tomka Béla (szerk.) *Az első világháború következményei Magyarországon*. Budapest: Országgyűlés Hivatala, 45-54.
- Poulet, Robert (1971) *Mon ami Bardamu: Entretien familiers avec L.-F. Céline*. Paris: Plon.
- Proust, Marcel (1989) *À la recherche du temps perdu IV*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume,

- la collaborationm d'Yves Baudelle, Anne Chevalier, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Pierre-Edmond Robert, Jacques Robichez et Brian Rogers. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Pynsent, Robert (1978) "The Last Days of Austria: Hašek and Kraus", in Klein, Holger (ed.) *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 136-148.
- Redfern, W. D. (1978) "Against Nature: Jean Giono et *Le Grand Troupeau*", in Klein, Holger (ed.) *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 73-83.
- Romains, Jules (1938a) *Les hommes de bonne volonté XV: Prélude à Verdun*. Paris: Flammarion.
- Romains, Jules (1938b) *Les hommes de bonne volonté XVI: Verdun*. Paris: Flammarion.
- Salih, Tayeb (2008) *Season of Migration to the North*. Translated by Denys Johnson-Davies. Harlow, Essex: Heinemann.
- Sassoon, Siegfried (1973) *Memoirs of an Infantry Officer*. London: Faber & Faber.
- Stern, J. P. (1978) "The Embattled Style: Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*", in Klein, Holger (ed.) (1978) *The First World War in Fiction: A Collection of Critical Essays*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 112-125.
- Szabó Dezső (é. n.) *Az elsodort falu: Regény három kötetben*. Budapest: Genius.
- Tersánszky Józsi Jenő (1975) „Egy ceruza története”, in *Három történet*. Budapest: Magvető.
- Trotsky, Léon (1974) *Littérature et révolution*. Paris: Julliard, 10/18.
- Vargha Kálmán (1965) „Tersánszky Józsi Jenő”, in Szabolcsi Miklós (szerk.) *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*. Budapest: Akadémiai, 389-399.
- Wagstaff, Christopher (1978) "Dead Men Erect: F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*", in Klein, Holger (ed.) *The First World War in Fiction: A Collection of Essays*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 149-159.
- Woolf, Virginia (1925) *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Woolf, Virginia (1959) *Jacob's Room. The Waves*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Woolf, Virginia (1963) *To the Lighthouse*. London: Dent (Everyman's Library).

Jelenet avagy elbeszélés?²

Amennyiben igaz, hogy irodalmi alkotások értelmezéséhez szükséges tudnunk, milyen műfajhoz tartoznak, Kosztolányi némely szövegénél föltehető a kérdés, elbeszélésnek tekintsük-e őket avagy színpadra szánt jelenetnek. Az 1902-ben versben készült alkalmi jelenetek, a *Dialóg* és *A kék ruhás* után jelenlegi ismereteim szerint az ilyen műfajhoz tartozó legkorábbi munkája, a prózában írt *Vakság* először a „*Budapesti Napló* eredeti tárcája”-ként jelent meg a lap XII. évfolyamának 178. számában, a 2-3. lapon, 1907. július 27-én (Arany – Dobás 2011, 99). A *vak* címmel az *Élet* közölte újra, II. évfolyamának 5. számában, a 156-157. lapon, 1910. január 30-án, majd az eredeti címmel a *Tolnai Világlapja*, XI. évfolyamának 17. számában, az 1013-1015. lapon, 1911. április 23-án (Arany 2010, 179). Az MTA kéziratárában található egy gépirat, melynek száma Ms 4438/4 4020-4024. Ez a szöveg föltevésém szerint korábbi változatnak tekinthető. Az értelmezés szempontjából hasznos lehet a két szöveg összehasonlítása. A gépiratot betűhíven idézem, tudva, hogy némely magánhangzó jelölése azzal magyarázható, hogy az írógépen hiányzott a hosszú ékezetek egy része.

Megváltozott a két szereplő neve, és elmaradt a bevezetésnek a következő része: „a rövid és csendes történetnek csak két szereplője van. A Vak, aki valaha professzor volt és a Vezető, aki havi fizetésért sétáltatja a vakot. A vak komoly és nagy tudós. Klasszikus, görög írásokon rontotta el a szemét. – Finomabb idegű emberek és képzelgő poéták talán föl is fedezik ezt nyugodt, görö-

2 Ez a tanulmány a K/108700-as számú OTKA-pályázat (*Kritikai kiadás és forrásfeltárás: Kosztolányi Dezső*) támogatásával készült.

gös arcán.” Ez a változat elvontabb, allegorikusabb a későbbinél, a szereplők egyáltalán nem egyénítettek. Az első mondatban műfaj megjelölését is lehet sejteni, vagyis ennek a változatnak alapján a *Vakságot* joggal lehetett a rövidebb elbeszélések közé sorolni, ahogyan az *Ősz felé* (1907) című jelenetet is, némileg indokoltabban, mint a *Komédiát* (1908), amelynek címe inkább alapot adna másféle besoroláshoz.

Apró változtatások is magyarázatot igényelhetnek. A „lefelé” beiktatása a „Lassan mennek és azután megállanak” mondatba egyfelől tekinthető olyan részletnek, amely csökkenti az allegorizálást s egyúttal fokozhatja a jelenetszerűség hatását, másrészt viszont akár átvitt értelemben is olvasható: a professzor útja már lefelé vezet. A második változat olyan részleteket tartalmaz, amelyek a szereplőket és a környezetet határozottabb körvonalúnak mutatják. „Nagyságos úrnak nincs senkije?” Ebbe a kérdésbe Kosztolányi utóbb a „felesége” szót írta be. „Ötvenkétéves vagyok” – mondja a professzor, és a „házak” helyett a „kőházak” bővíti a jelentést, azáltal kap jelentőséget, hogy kiemeli az ellentétet a professzor élete és a természet kemény, mozdulatlan, ember alkotta zárttsága, illetve a folyam mozgása között. A megvakult férfi „rettenetes”-nek nevezi, hogy el kellett veszítenie szeme világát ahhoz, hogy meghallja a Duna zúgását. A korábbi változatban „lázadozni”, a későbbiben „ordítani” szeretne a világtalan, amiért nem látott, amíg volt szeme. Az átírásban színekdochés művelet érvényesült: legtöbbször valamely rész váltotta föl az egészet.

A most említetthez képest ellentétes irányú változtatásra is van példa. A gépirat szerint a professzor „ötéves” korában tévedt el az erdőben. A későbbi szövegben „kisgyerek” szerepel. Ennek a részletnek nyilvánvalóan az a szerepe, hogy emlékeztessen arra: a gyerek még látja azt, amit a felnőtt már nem. Az ember alkotta világ szervesen és elfödi a természetet. *A szegény kisgyermek panasza*i költője a romantika örökségére utal vissza, talán kifejezetten Wordsworth 1807-ben megjelent *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* című ódájára is.

A hiány, a kihagyás is eltűnt a szövegből, és így az könnyebben követhetővé vált. „Nekem is volt egy testvérem, aki...” – olvasha-

tó a gépiratban. A második változatban így egészül ki az eredetileg befejezetlen mondat: „aki megvakult.” „Azelőtt is elmentem itt százszor, ezerszer, de nem állottam meg, hanem tovább szaladtam.” Ez a mondat is úgy bővült, hogy határozottabb, szűkebb értelmet kapott: „szaladtam valami buta cél felé.” A változtatások összetettségét bizonyítja, hogy ezúttal az új részlet mélyebb, sőt bizonyos értelemben általánosabb érvényre emelte a kijelentést. A lét célelvűségét Kosztolányi több művében is kétségessé tette, talán már korai éveiben is Nietzsche ösztönzésére, akire már 1904. július 21-én, majd augusztus 3-án Juhász Gyulának írt levelében, és később oly sok alkalommal hivatkozott.

A bizonyosság az átírás következtében elveszítette erejét. A „Vak” még azt állítja: „híres tudós voltam.” A Professzor már csak ennyit mond: „híres tudósna tartottak.” Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy a Professzor és Péter beszélgetésének az a része, melyben az idősödő férfi arról beszél, mennyire sajnálja, hogy a tudománynak, könyveknek, olvasásnak és írásnak szentelte életét, Faust és Wagner jelenetének ösztönzését is mutatja. Természetesen az is sejthető, hogy a *Vakság* ösztönzői között olyan Kosztolányi által 1907-ben már ismert műveket is számon lehet tartani, mint Baudelaire *Les Aveugles* (*A vakok*, 1860) című szonettje, melyet utóbb Kosztolányi le is fordított, valamint Maeterlinck színműve, a *Les Aveugles* (*A vakok*, 1890). „Que cherchent-ils au Ciel” – kérdezi a költemény utolsó sora, és a professzor „világtalan szemeit az égre emeli”, noha természetesen nem látja, hogy „feljöttek a csillagok”. Baudelaire-t nemcsak François Mauriac, de T. S. Eliot is katolikus költőként olvasta, és Kosztolányi is küzdött a természetfölöttivel. Maeterlinck egyfelvonásosa szintén csillagos ég alatt („sous un ciel profondément étoilé”) játszódik, és egy pap látja el a „vezető” („guide”) föladatakörét. A Duna szerepe is hasonló a „nagy folyam”-éhoz („grand fleuve”). „Bele akarom mártani a kezemet” – mondja a Professzor. A pap azért megy el, hogy vizet hozzon a vakoknak. Mindkét mű folyamodik az élet vízének toposzához.

Kosztolányi csak néhány elemet vett át belga kortársától, amelyeket teljesen más összefüggésrendszerbe helyezett. Az eltérések

nyilvánvalónak mondhatók, hiszen Maeterlinck vakoknak egész sorát szólaltatja meg, akik a színmű végefelé kénytelenek tudomást venni a pap haláláról. A különbségek ellenére nem túlzás azt föltételeznünk, hogy a *Vakság* a francia nyelvű irodalom hatását mutatja. Megkockáztatható a föltevés, hogy a korábbi változatban a későbbihez képest jobban érzékelhető Maeterlinck ösztönzése. A mű előadhatósága hihetőleg csak a szimbolizmusra jellemző, meglehetősen állóképszerű színház jegyében képzelhető el. Legalábbis gyanítható, hogy hatással lehetett Krúdy Gyula *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* című befejezetlen vagy töredékben fönmaradt regényének írásmódjára, mely 1921-ben Bécsben, a Lázár Miklós szerkesztette *Új Könyv* című folyóiratban jelent meg.

A bővítés olykor lényegesen változtatott a jelentésen. A későbbi változat egyenesen kétségessé teszi a professzor tudományos munkásságának értékét: „Ezek a betűk, ezek a sárga papírok kiszívták szememből a fényt meg az életet, s sohasem fognak rólam beszélni.” Az utolsó tagmondat kétértelmű: jelentheti azt, hogy a betűknek, a könyveknek nincs közük annak sorsához, aki elolvasta őket, de azt is, tanulmányozójukra senki nem fog emlékezni, működése feledésre van ítélve. Megállapítván, hogy előfordul, az eredeti üzenet az ellenkezőjévé alakul át, nem zárható ki annak a lehetősége, hogy az átalakítás veszteséggel is járt. A „Vezető” megjelölés jobban kiemeli a „Vak” kiszolgáltatottságát, azt, hogy valahányszor úgy véli, érzékeli, tudja, mi történik körülötte, téved. „Látom” – mondja. „Most megy el előttem a hajó.” „Megint eltalálta a nagyságos úr” – jelenti ki a „Vezető”, kíméletből, hiszen a jelenetet záró szerzői utasítás azonnal egyértelműsíti, hogy „A hajó csak később jön oda.” A „Vak” így jellemzi jelenlegi állapotát: „leülök a földre, a porba és kotorászok, mint egy kis gyerek.” Később egészen más lett ennek a bekezdésnek a vége. Ezúttal is háttérbe szorult az allegorikus jelleg, de talán a jelentés is csorbát szenvedett: „Leülök a földre a porba, mint ez előtt negyven évvel, amikor még gyerek voltam.”

Úgy szoktuk vélni, Kosztolányi az első világháború után lett nyelvtisztító. Lehet, ez is túlzó egyszerűsítés. Az apróságnak mi-

nősíthető, hogy a korábbi változatban „Fölkeltem” szerepel. Alighanem azzal lehet magyarázni, hogy Kosztolányi a zárt „e” eltűnése után egyhangúnak érezte az egységes „e” hang gyakori előfordulását a magyar nyelvben. Ennél kissé fontosabbnak mondható, hogy a korábbi változatban következetesen „szemem”, a későbbiben viszont egyetlen kivételt leszámítva „szemeim” olvasható. Azt lehet gyanítani, hogy Kosztolányi korábban figyelembe vette a „duális” nyomát a magyar nyelvben. Természetesen azt a kérdést is föl lehet tenni, nem a nyomda felelős-e a változásért.

A *Vakság* Kosztolányi halála után általában elbeszéléseinek gyűjteményében jelent meg. Réz Pál a színpadi játékoknak sem a *Patália* (1976), sem a *Lucifer a katedrán* (1997) című kötetébe nem vette be. A *szörny* című „bábjáték, rímjáték” viszont mindkét gyűjteményben szerepel. Először 1917. január 28-án közölte a Liptai Ferenc szerkesztette *Pesti Napló*, az LXIII. évfolyam 28. számának első három lapján, majd a harctéri helyzetről rendszeresen cikkekkel és fényképekkel tudósító *Érdekes Újság* VI. évfolyamának 35. száma, 1918. szeptember 5-én, a 14-16. lapon (Arany 2010, 54). A költő utóbb *Káin* (1918) című könyvének utolsó darabjaként is megjelentette. Ez a kötet prózai elbeszélések mellett a *csoda* címmel másik olyan szöveget is tartalmaz, amelynek szintén „bábjáték, rímjáték” az alcíme. A gyűjtemény megszerkesztettségét bizonyítja, hogy a háborúra burkoltan utaló elbeszéléssel kezdődik és a távolról hallható „harctéri lármát” már a bevezető szavakkal megidéző jelenettel zárul.

Egészen bizonyos, hogy Maeterlinck ösztönzése is hozzájárult ahhoz, hogy Kosztolányi érdeklődött a bábjáték iránt, hiszen már 1907-ben írt a ghenti születésű költőről a *Budapesti Napló*-ban (Kosztolányi 1978, 1: 360-363), majd 1910-ben a *Színjátékban*, 1912-ben *A Hét* és az *Élet*, 1914-ben a *Világ* hasábjain (Kosztolányi 2006, 219-229), és fordított is műveiből: a *Modern költők* első kiadása három versét tartalmazza. Maeterlinck egy Jules Huret által 1891-ben készített beszélgetésben már *La Princesse Maleine* című, Grimm-mese nyomán írt első színművét is így jellemezte: „une pièce à la façon de Shakespeare pour un théâtre de marionnettes” (Maeterlinck 1999, xvi).

Nincs tudomásom arról, hogy *A szörnynek* fönmaradt volna kézirata vagy akár géppel írt szövege. Ebben az esetben tehát nem lehet változatokkal számolni. Az 1976-77-es és 1977-78-as évad-ban a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata előadta ezt a jelenetet, majd 1986-87-ben a Veszprémi Petőfi Színházban is a közönség elé került, Vándorfi László rendezésében. Ezt a művet az utókor nagyobb figyelemmel tartotta számon, mint a *Vakságot*. Ennek oka nem kimagasló művészi értékében, hanem előadhatóságában és abban kereshető, hogy *A szörny* az első világháborúval foglalkozik.

Kosztolányinak a háborúval szemben tanúsított magatartását itt nem elemezhetem. Korábban írtam róla (Szegedy-Maszák 2010, 136-146), ezért itt csak röviden utalnék arra a történeti helyzetre, melyben Kosztolányinak ez a műve keletkezett. Ismeretes, hogy míg a koránál fogva már nem hadköteles Arnold Schönberg részt akart venni a harcban, osztrák és német szerzők Robert Musiltól és Max Melltól Gottfried Bennig bevonultak, Otto Dix és John Dos Passos önkéntesként jelentkezett a frontra, a német expresszionista festészet két jelentős képviselője, Franz Marc és August Macke ugyanúgy elesett, mint az angol költők közül Rupert Brooke és Wilfred Owen, Erich Maria Remarque, Ford Madox Ford, Robert Graves, Hemingway, Braque, Apollinaire és Céline súlyosan megsebesült, addig a magyar írók és művészek többsége el akarta kerülni a besorozást. Ennek a félelmen kívül az is oka lehetett, hogy a magyarok egy része nem tekintette saját ügyének a háborút. A ritka kivételek közül Balázs Béla 1914-ben be akart vonulni, Harsányi Kálmán végig harcolt, Békássy Ferenc önkéntesként a bukovinai harcokban, Gyóni Géza és a bölcselő Zalai Béla fogolytáborban halt meg. Sokan katonaszökevénynek számítottak, de tudtommal senkit nem állítottak ezért bíróság elé.

1911-ben szerzett belgrádi tapasztalatai alapján Kosztolányi előre sejtette, sőt megjósolta a háború kitörését (Kosztolányi 1979, 313-320). Balázs Bélával vagy Anatole France-szal szemben a korai időszakban sem buzdított a harcra. Miroslav Krleža szerint neki azt mondta: „Ha valakinek ebben a háborúban győzni kell, akkor inkább győzzön a saját hazám!” (Bori 1973, 94).

Tábornagy rokona, Hofbauer István megtagadta, hogy Kosztolányit fölmentsék a katonai szolgálat alól, de végül Herczeg Ferenc, sőt alighanem Pekár Gyula is segítette, hogy ne kelljen szolgálatba vonulnia.

Kosztolányi ismert kutatója, Lengyel András önálló tanulmányban foglalkozott *A szörny* értelmezésével. Indokoltan tulajdonított „háborúellenesség”-et e bábjátéknak. Föltevése, mely szerint „Tisza István meggyilkolásának kísérteties éleslátású anticipációja” volna e szöveg, aligha bizonyítható. Tiszát „a háborúba vivő miniszterelnök”-nek minősíteni (Lengyel 2009, 61) egyszerűsítés a maradéktalanul tárgyilagos, jobboldali elfogultsággal nem vádolható történész jellemzéséhez képest: „A közös kormány, s különösen a vezérkar, amelynek vezetője, Franz Conrad von Hötzendorf évek óta preventív háborút szorgalmazott, a [Ferenc Ferdinánd elleni] merénylet hírére azonnal a Szerbia elleni megtorló háború megindítását szorgalmazta. Tisza István, aki az adott helyzetben kockázatosnak ítélte a háború kimenetelét, eleinte ellenezte a hadüzenetet. A vitát a német császár és kormány háborús eltökéltsége zárta le” (Romsics 1999, 102). Tisza István tevékenységének legjobb szakértője, az 1957 óta az Amerikai Egyesült Államokban élő Vermes Gábor könyvében az olvasható, hogy e magyar miniszterelnök 1914. július 1-jén „memorandumot intézett Ferenc Józsefhez, amelyben kifejtette: végzetes hiba lenne a merényletet egy Szerbia elleni büntető akció ürügyeként felhasználni.” Unokahúgának Tisza a következőket írta: „Borzasztó a győztes háború is, az én lelkemben nyomort, szenvedést, pusztulást jelent minden háború, ártatlan vér kiöntését, ártatlan asszonyok és gyermekek szenvedését” (Vermes 1994, 245, 254). Ha okvetlenül vállaljuk a belemagyarázás terhét, akkor azokból a szavakból, amelyek szerint a Huszár a halott zsebéből arannyal telt erszényt vesz ki, mely „nagyobb, mint a Báb”, talán inkább a háborúból meggazdagodott, olykor mindkét oldalnak szállító nagyiparosokra tett célzást lehetne sejteni.

Nagyon erős túlzás volna azt állítanunk, hogy Kosztolányi „a *commedia dell'arte* hagyományára játszik rá” (Lengyel 2009, 63), hiszen ez a tizenhatodik században kialakult rögtönző ala-

koskodás olyan állandó szereplők köré szerveződött, mint például Brighella, Arlecchino, Pulcinella, Colombina. E figurák szerepköre természetesen változott azokban a műalkotásokban, amelyek a *commedia dell'arte* örökségéhez kapcsolódtak – Watteau *Gilles* (1719, Musée du Louvre), Cézanne *Arlequin* (1888-1890, Lord Rothschild Gyűjtemény, Cambridge, Nagy-Britannia) című festményétől vagy Goldoni *Arlecchino servitore di due padroni* című, 1745-ben írt színművétől Hugo von Hofmannsthal Richard Strauss által megzenésített és végső alakjában 1916-ban színre került *Ariadne auf Naxos* című alkotásáig, valamint Sztravinszkij *Pulcinella* című, 1920-ban bemutatott táncjátékáig –, ám Kosztolányi művében nem fedezhető fel nyoma e változataikban is jól azonosítható szerepköröknek.

Való igaz, hogy *A szörny* értelmezésének az a kulcskérdése, miként is értsük a mű végén megjelenő „Szigorú úr” figyelmeztetését azoknak, akik a Báb arcát szeretnék megtekinteni:

„Megtiltom nézni, megtiltom kitárni,
Hogy ki hever ott. Mondjuk, hogy akárki”.

Aligha lehet itt arra gondolnunk, akit Heidegger így jelöl meg: „Das Man” (Lengyel 2009, 69). 1912-ben Kosztolányi megnézte, majd *A Héttben* méltatta Hofmannsthal *Akárki (Jedermann)* című, a kései tizenötödik századi angol moralitás, a *The Sumonyng of Everyman* (Akárki megidézése) nyomán írt színművét, Max Reinhardt rendezésében. (Kosztolányi 1978, 2: 608) Az utalás minden bizonnyal erre a színműre vonatkozik, és egyértelműsíti, hogy *A szörny* a középkori moralitások allegorizáló hagyományát idézi föl. Kosztolányi érdeklődött a középkori színjátszás hagyományainak fölélesztése iránt. 1928-ban lefordította Max Mell (1882-1971) osztrák költő *Das Nachfolge-Christi-Spiel* (Krisztus követése, 1927) című passiójátékát, amely a *Jedermann*hoz hasonlóan a reneszánsz előtti színjátszás hagyományából merít ösztönzést.

Egy színjátéknak lényegéhez tartozik, hogy egyetlen szereplőt sem lehet a szerzővel azonosítani. Tolsztoj súlyosan tévedett,

amikor Shakespeare-t Falstaffal azonosította. A *szörny* nem értekezés, kimeneteléről ezért is aligha állítható, hogy „nyilvánvalóan antidemokrata” és szerzője „politikai fölfogásának potenciális antiliberalis karakteré”-t bizonyítja (Lengyel 2009, 71, 72). Ez a kitétel nincs összhangban egy másik szakírónak „a Kosztolányi-féle irodalom (hiper)demokratikus övezeté”-re vonatkozó minősítésével (Bazsányi 2013, 244), és bizonyítást igényelne. A Báb arcának azonosíthatatlansága inkább azt sejtetheti, hogy a háború észérvekkel nem indokolható. Melyikünk tudná ezt cáfolni? A „Szigorú Úr” azért nem akarja, hogy lássák a Báb arcát

„Mert ez az arc a végtelen titok,
A szörnyűség, a jaj, a bús vicsorgó,
Merev sötétség, az újfajta Gorgó,”

vagyis a háború annak a megfelelője, akinek arcát ókori görögök olyan visszataszítónak vélték, hogy mindenkit óvtak attól, hogy rátekintsen. A mitológiai stilizálás következtében a verses szöveg nem az első világháborúról, hanem általában az emberek kiirtásának pusztító erejéről szól.

A *szörny* nem jelentékeny műalkotás. Értelmezéséhez célszerű tudomást vennünk arról, milyen műfajhoz tartozik.

HIVATKOZÁSOK

Arany Zsuzsanna (szerk.) (2010) *Kosztolányi napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 3.* Budapest: Ráció.

Arany Zsuzsanna – Dobás Kata (szerk.) (2011) *Kosztolányi Dezső napilapokban és folyóiratokban megjelent írásainak jegyzéke 4.* Budapest: Ráció.

Bazsányi Sándor (2013) „'Ez irodalom' – Kosztolányi Dezső *Esti Kornéljának Tizenharmadik, Tizentötödik és Tizenhatodik* fejezete (melyekben látványosan kiteljesedik esztétika és etika szépirodalmi tükörjátéka) –” *Literatura*, 39:242-256.

Bori Imre (1973) „Miroslav Krleža naplói”, *Tiszatáj*, 27.11: 85-96.

Kosztolányi Dezső (2006) *Szabadkikötő: Esszék a világirodalomról.* Szerkesztette és a jegyzeteket készítette Réz Pál. Budapest: Osiris.

- Kosztolányi Dezső (1978) *Színházi esték*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezső (1979) *Európai képeskönyv*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Maeterlinck, Maurice (1999) *Pelléas et Mélisande – Les Aveugles – L’Intruse – Intérieure*. Edited with Introduction, Notes and Bibliography by Leighton Hodson. London: Bristol Classical Press.
- Lengyel András (2009) „A ’szörny’ antropológiája: Kosztolányi emberfelfogásának kérdéséhez”, *Híd* 73. 7:61-72.
- Romsics Ignác (1999) *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris.
- Szegedy-Maszák Mihály (2010) *Kosztolányi Dezső*. Pozsony: Kalligram.
- Vermes Gábor (1994) *Tisza István*. Budapest: Századvég.

Jelen a múltban, múlt a jelenben

Móricz: *Erdély*

„Amit végül is aztán leírok, le tudok írni, le merek írni, az már valóságos.”

(Esterházy 2014, 79)

A huszadik század előtt írt történelmi regények elbeszélője olykor emlékeztette befogadóját a különbségre a történet és a „jelenkor” ideje között. Móricz Zsigmond regényhármasa, az *Erdély* ebben a vonatkozásban folytonosságot képvisel a korábbi örökséghez képest. A *Tündérkert* még inkább keltheti önmagára zárt mű hatását, főként a régies nyelvhasználat emlékeztet-het az időbeli távolságra, a második kötetben viszont már feltű-nő a kapcsolatteremtő (fatikus) beszédmód, például a következő mondatban: „Abban az időben még puritánabbak voltak az emberek s nem kellett nekik olyan kényes ágyiruha, mint a mai fiataloknak” (Móricz 1939b, 2: 263). Hasonló kiszólások gyakran szerepelnek történelminek tekintett tizenkilencedik századi regényekben. A harmadik kötetben az is előfordul, hogy a jelenre vonatkoztatás egyszerűen abban nyilvánul meg, hogy az elbeszélő az olvasó kedvéért zárójelben közli: amikor Bethlen Gábor húsz mérföldet utazik, ez 160 kilométernek felel meg (Móricz 1939b, 3: 31).

Noha túlzás azt állítani, hogy „az *Erdély* mindvégig a huszadik századi Magyarországra utal” (Sőtér 1980, 139), egyes részeket lehet(ett) áthallásként olvasni. Azokat a szavakat, amelyek szerint Báthory Gábor „nem gondolt arra, hogy erőszak erőszakot szül” (Móricz 1939b, 1: 262), 1921-22-ben és később is lehetett a prole-

tárdiktatúrára és a rá következő megtorlásra tett célzasként érteni. Bethlennek Báthory számára megfogalmazott intésében is sejtethető volt olyan következtetés, amely az első világháború után kötött békeszerződés szomorú tanulságaként is felfogható: „Mindazok a népek, amelyek körülvesznek, másképp születtek, másképp gondolkoznak, másat akarnak mint mi” (Móricz 1939b, 1:299). *A nap árnyéka* első könyvének 3. fejezetében Bethlen a térkép fölé hajol, és Mikó Ferencnek olyan területeket mutat, amelyek 1920-ig Magyarországhoz tartoztak. A regény megjelenése idején minden bizonnyal voltak olvasók, akik Szabadka vagy Zombor említésekor az új határookra gondoltak. Még az is elképzelhető, hogy valaki a földhöz ragadtság bírálatának tekinti Géczynek azt a véleményét, amely szerint „egész Erdélyben nem talált még egy embert, aki hazája szűk határain túl látott volna, még akik bujdosás miatt kénytelenek voltak világot látni, azok is vakok voltak” (Móricz 1939b, 1:262). Talán még azt sem képtelenség föltételezni, hogy a szentháromságot tagadó fundamentalizmusra vonatkozó szavakat a két háború közötti közönség egy része a proletárdiktatúra által hirdetett nemzetköziség eszméjével hozhatta összefüggésbe: „Mi nekünk testvérem, nincsen sem zsidó, sem német, sem frantuz, sem más fajta s féle népek, csak egy van: ember” (Móricz 1939b, 2:318).

Bármilyen erős kísértést érezzen is a történelmi regény szerzője arra, hogy a saját jelenét lássa bele a múltba, óvni kell annak túlhangsúlyozásától. Különösen Móricz esetében, hiszen műveinél nagyon erős az önéletrajzi értelmezés hagyománya. Bethlen Gábor és Károlyi Zsuzsanna viszonyának megjelenítését természetesen összefüggésbe lehet hozni az író első házasságának válásával, de e két szereplő vitáját és belső megrázkódtatását végző soron nyelvi teljesítményként célszerű mérlegelni, nem hallgatva el az önisméltéseket.

Az *Erdély* magyarázatára döntő hatást tett Laczkó Géza eszmefuttatásának két részlete: „Két alak viszi a regényt: Báthory és Bethlen, a mostani s a leendő fejedelem.” A műfajváltozatot alkotóként is jól ismerő pályatárs utóbb visszatér a szembeállításához és megerősíti érveit: „Báthory szépasszonyos Tündér-

kert-Erdélye, íme, nagyon is a háború előtti irodalmi Magyarország, melynek költő-fejedelme megengedhette magának maga- és faja-tépését; azóta minden rombadőlt s aki ma vállalja becsületből az irodalmi vezérséget, arra egy feladat vár, a romok alól előhíni a szennybe, megaláztatásokba tiport magyar életet” (Laczkó 1922, 1257, 1258).

E korai fejtegetés az első kötet méltatása. Föl lehet tenni a kérdést, mennyiben alkot egységet a *Tündérvilla* a következő évtized közepén megjelent második és harmadik kötettel. Annyi bizonyos, hogy Laczkó némely állítása e későbbi részekre nem érvényes, mert ezek már nem teljes mértékig erősítik meg, hogy „Bethlen szereti a feleségét és tud uralkodni a testén [...] s nem a kék hajtja a nőhöz, hanem a tisztelet, a vonzódás” (1257). A két fejedelem szembeállításának későbbi újrafogalmazói nem vagy nem eléggé figyeltek az egész tanulmányra, amely más nyelvű művekkel, Hugo, az idősebb Dumas, Flaubert, Felix Dahn, Bulwer Lytton műveivel hasonlítja össze Móricz alkotását, majd érveket hoz föl annak igazolására, hogy a *Tündérvilla* művészileg értékesebb Jósika, Jókai, Gárdonyi és Herczeg történelmi regényeinél, sőt eszmefuttatása bírálatot is tartalmaz: „a mű gondolati tömör összefogottsága” erény, de „az aprólékosságokba ereszkedés, némi elterjengésre való hajlás” nem az, a későbbi fejezetek arról árulkodnak, hogy „az íróban az újraalkotónak fölébe kerül az utána-mondó”. Jelentős magyar művekhez képest sikerültebbnek bizonyul Móricz alkotása, de „valami igazán erdélyi még sincs sehol: az a sötét tétova, amely nem azért sajátja Gyulai Pál kancellárnak, mert Kemény olyannak rajzolta, hanem azért, mert a kancellár is, Zsigmond báró is, mindketten erdélyiek. A fontolgatás, a latolgatás, a félúton megállás, az ingadozás, az okkal vagy oktalan lélekmardosás olyan specifikusan erdélyi lelkivonások, amelyek az onnan származón örök stigmául vérzenek; s Báthory Gábor kissé józan részeg és Bethlen Gábor kissé alföldi világossággal látja a dolgokat” (Laczkó 1922, 1256, 1258).

Akár joggal vélte Laczkó Géza gondolatilag mélyebbnek a tragikumot Kemény Zsigmond regényeiben, akár nem, annyi megállapítható, hogy az ő fejtegetéséből kiinduló értelmezések olykor

túlzottan egysíkúnak tüntették föl Báthory és Bethlen szembeállítását. A három kötet ismeretében félrevezető azt gondolni, hogy Báthory a látomás megszállottja, Bethlen a józan gyakorlat embere. Az előbbiről az elbeszélő azt állapítja meg: „mindig azt hitte, valamit elképzelni, az már végre is van hajtva” (Móricz 1939b, 1: 363), az utóbbiról azt tudjuk meg, kiemelt helyen, a második kötet legelején, hogy röviddel megválasztása után, Kolozsvár főterén „csodálatos látomás”-ban részesül, amely „olyan volt, mint a János jelenéseinek tornya” (Móricz 1939b, 2: 3-4).

Báthorynak kezdettől fogva a felelőtlen hetvenkedés az alapvető tulajdonsága. Így dicsekszik: „egyik papucsom Moldva, a másik Oláhország, úgy emelem fejszémet Lengyelre. Lovam Erdély, csatlósom Magyarország, lakajom a bécsi császár: birodalmam közepe a hét vár s környöskörül a lapos föld tengerekig Dunáig... Azután a sárkány fejére, rá Konstantinápolyra, ott töröm bárdommal, s a teteme magától megdöglik” (Móricz 1939b, 1: 176). Ezt a handabandázást tekintve, érzékelhető némi ellentmondás abban, ahogyan az elődjét Bethlen megítéli. Az a kijelentése, mely szerint „Báthory Gábor volt az első fejedelem erdélyi földön, aki észrevette, hogy a szegény nép nyomorúságban van és ez nem jól nagyon” (Móricz 1939b, 1: 371), magához a nevezetthez szól, tehát tekinthető úgy is, mint tanács vagy akár önvédelem, sőt akár egy olyan író kiszólásaként is felfogható, aki pontosan érzékelt, milyen csekély volt a napszám Magyarországon az 1920-as években.

Sokkal nehezebb kérdés, mennyire veendő komolyan némely szavak, amelyek Bethlen gondolatait vázolják: „lelkében igazat adott a fejedelemnek, akinek mindenkor elismerte szellemi felsőbbségét, vagy inkább mindenkor meglepte s új világitásba helyezte a dolgokat a Báthory gondolata; ő a meglevő dolgokról tudott helyes és bölcs képet adni magának; Báthory a jövőről... [...] ennek ragyogó fantáziájától ő is kigyúlt s szíve mély fájdalommal érezte, hogy milyen kár, hogy ez az ember sohasem fogja egyetlen koncepcióját sem végrehajtani. / Ő nem tud tévedni: ez nem tud nem tévedni” (Móricz 1939b, 1: 369).

A nagy fejedelem olvasója őszintétlenséget vagy akár némi kor-

látoltságot is sejthet a címszereplőben, mert utólag olykor megszipíti Báthory alakját. A meggyilkolt fejedelem hűgának a következőket mondja: „Én úgy gondolok rá, mint egy isteni küldöttre, aki fiatalsága miatt nem jutott, ahová akart és szenvedélyei miatt” (Móricz 1939b, 2: 230). Igaz, később egy székel barátjának Bethlen olyan vallomást tesz, amely módosítja, sőt szinte érvényteleníti korábban hangoztatott véleményét: „Bűnös voltam, Annát akartam hozzám közelebb s azért hirdetem, hogy a Báthoryaknak van egyedül jussa Erdélyre, mert a vérem Annát akarta... Magam se tudtam, Ábel, de még azt is mondhatom, hogy e percig ilyen tisztán nem is láttam a dolgokat” (Móricz 1939b, 2: 272). E szavak azt igazolják, hogy a főszereplő jelleme nemcsak önellentmondásos, de változik is. Joggal állapította meg Szilágyi Zsófia, hogy „a korábban kikezdhethetlen, önmagát gyötrő, tisztességes Bethlen egyre inkább közeledik Báthory Gáborhoz” (Szilágyi 2013, 300). Némely szokása, megnyilatkozása elődjének tulajdonságaira emlékeztet. Egyik kijelentése egyenesen Báthory korábban idézett hetvenkedéséhez hasonlít: „Egyik lábam erdélyi kengyelben, másik lábam cseh kengyelben: akkor lehet rajtát kiáltani s Bécs kapui reszkessenek” (Móricz 1939b, 3: 245).

A második kötetnek mindenképpen erénye, hogy nem eszményíti a címszereplőt, holott a *Tündérkert* alapot adhatott volna erre. Az első kötet kétségkívül összefogottabb, mint a másik kettő, de lehetővé tette volna Bethlen alakjának egyértelműen előnyös értelmezését a továbbiakban. Móricz elkerülte ezt a kísértést. A *nagy fejedelem*nek már a nyitó fejezetében ilyen mondat olvasható: „Melegen s gyöngéden, álnokul, őszintén nézett a feleségére” (Móricz 1939b, 2: 18). Az új fejedelem személyiségéből hiányzik a belső megelégedettség, az összhang. „Mindig csak a maga roppant aljassága, alacsonysága járt eszében. A lopás és a gonoszság, amit csinál” (Móricz 1939b, 2: 304). Jellemének legszigorúbb megítélője a feleség, Károlyi Zsuzsanna. Egyik éles összeütközésükkor a következőket mondja: „Bethlen Gábor, az én uram, az én férjem, az az Isten, akit én úgy néztem mindenkor mint egy szentet, aki nem is erre a világra való, éppen azt csinálja, amit csináltak mások” (Móricz 1939b, 2: 306). Ez a szemrehá-

nyás visszaütal arra, hogy a fejedelemné makulátlannak szeretete volna látni férjét: „– Én sem vagyok isten – mondta csendesen a fejedelem. / – De igen! Bethlen Gábornak annak kell lennie [...] s Bethlen Gábor abban a pillanatban megszűnt, mikor a becsület útjáról letér...” (Móricz 1939b, 2: 185).

Azért is egyszerűsítés volna arra hivatkozni, hogy Móricz saját első házasságának válságát írta bele az *Erdélybe*, mivel a fejedelemasszony kifakadásait nyomatékosan, többszörösen megindokolja a regény. Bethlen elhallgatja felesége előtt, hogy feltörette ecsedi Báthory István ládáit és fölhasználta a bennük levő értékeket, holott azok az ország pecsétjével voltak ellátva, tehát csak Erdély vezetőinek hozzájárulásával nyithatta volna föl őket. Mi több, a fejedelem azzal az üzenettel bocsátja atyjafiát, Károlyi Mihályt, bécsi útjára, hogy az udvar föltétlen híve, miközben háborúra készül Bécs ellen. Ahhoz a hangzatos, sőt álságos érvhez folyamodik, hogy a „háború Istennek útja az emberek szívében” (Móricz 1939b, 3: 153).

A nap árnyéka második könyve végén Károlyi Zsuzsanna már üvöltve vádolja a férjét: „A te koronád vérrel van befröcskölve, és itt már egy igaz ember is meg nem él, csak a boszorkányok, a lidércek és a fertelmes paráznák élnek” (Móricz 1939b, 3: 154). Magában is arra a következtetésre jut, hogy „Bethlen Gábor hazudik. Megtanult hazudni. Bethlen Gábor, az én uram elvesztette a prófétaságát és államférfiú lett belőle. Az államférfiú hazudik. [...] Nem az ő, akinek gondolja magát” (Móricz 1939b, 3: 202-203). Noha nem kétséges, hogy a fejedelemné sérült lélek, Bethlen legalábbis részben felelős felesége zaklatottságáért. A fejedelem lelki meghasonlását főként Báthory Anna iránt érzett szenvedélye okozza. Egyfelől jól tudja, hogy sokan voltak e nő ágyában, másrészt arra gondol, lehetne-e közös gyerekük és megtehetné-e fejedelemasszonynak. Az *Ószövetségben* keres önigazolást. *Sámuel II. könyvének* 11. részében, amely Dávid király és Bethsabé kapcsolatáról szól. Magában így elmélkedik: „Milyen bölcs volt az a Dávid, Istennek e kiválasztott nagy fejedelme. Nem teketóriázott; *amint vére szólt, jóllakatta* s nem engedte, hogy fenekedjék s harcoljon vele” (Móricz 1939b, 2: 262). A bökkenő ott van,

hogy félreolvassa a *Szentírást*, elhallgatja, hogy e rész hangsúlyos zárszavai szerint „ellene lőn az Úrnak, a mit Dávid cselekedett volna” (*Szent Biblia* 1914, 291), és a 12. rész az Úr által küldött Nátán próféta feddő beszédét tartalmazza, melynek hatására Dávid megvallja bűnét.

Lippa bevétele után, *A nagy fejedelem* legvégén ugyan mintha eltaszítaná magától az immár megözvegyült Báthory Annát, ám *A nap árnyéka* arról tudósít, hogy miután a nő újabb házassága nem sikerült, Jósika Zsigmond Bécsbe költözött, Bethlenben az a gondolat fogalmazódik meg: „Ha Zsuzsanna szegény hamar meghalna, isten őrizz, s addig míg Annának a híre nem vezett el véglegesen s ő feleségül venné s hamarosan gyereket adna...” (Móricz 1939b, 3: 168). Ismét a *Szentíráásban* keres öngazolást, amikor arra gondol, Anna új férjét háborúba küldhetné: „Szent Dávid király is a hadba küldte Uriást, aki ott el is esett” (Móricz 1939b, 3: 168). Később Bethlen egyenesen arra a gondolatra jut: „Haljon meg Zsuzsanna... élni úgysem akar...” (Móricz 1939b, 229). Csak *A nap árnyéka* harmadik könyvének végén mond le Annáról, miután a nő csúfot űzött belőle.

Kulcsár Szabó Ernő évtizedekkel ezelőtt megállapította, hogy *Az Isten háta mögött* című kisregényt „a krónikás jellegű történet-szerűség helyett a jelenetszerűség” jellemzi (Kulcsár Szabó 1996, 178). Történelmi regényben sokkal inkább helye van a krónikaszerűségnek, de az *Erdélyben* is fontosabb szerepet játszik a jelenetezés, a belső nézőpont gyakori használata viszont óhatatlanul is jellemalkotó – különösen a két fejedelem, Károlyi Zsuzsanna, sőt Báthory Anna esetében is. Ha találni lehet olyan jellegzetességet Móricz regényhármában, amely némileg párhuzamos a nyugati elbeszélő próza alakulásának irányával, az föltehetően az elbeszélő tudat, átélt beszéd (erlebte Rede).

Többféle beszédmód jellemzi Móricz regényhármását. A régiesség mérsékeltnek mondható, ám a második kötet mintegy kitágítja a lehetőségeket. Tájszólás nyomaival a *Tündérkertben* is találkozhat az olvasó, de *A nagy fejedelem*ben sokkal feltűnőbb a paraszti nyelv szerepe. A második könyv nyitó fejezete alföldi gulyások életképét körvonalazza. Ez a betét azt a vélekedést erő-

síti, mely szerint Móricznak inkább erőssége a rövid elbeszélés, mint az átgondoltan fölépített regényszerkezet. Füst Milán már 1919-ben úgy vélte, a „látomásos” alkotó nem igazi elbeszélő: „Ha nagy novellista – mint például Móricz – regényt ír, nem bírja erővel, kifárad, – de nem is igazi regény az ilyen, [...] érzik is a fáradságos erőfeszítés rajta” (Füst 1999, 1:416). A *nagy fejedelem* másféle nyelvhasználatot is tartalmaz: már az első könyvben szerepel Simonyi György ifjú német felesége, kinek idegenszerű beszédét a férje javítja ki. A roncsolt nyelvhez képest egészen másféle jelenség a nyelvi irónia, mely az egyes kötetek címében is megnyilvánul.

A *Tündéerkert* már a legelső fejezetben érzékelteti, hogy a cím szétfoszlott ábrándra utal. Báthory Gábor első bemutatása egyértelműen kedvező: „A fejedelem olyan üde, fiatal, boldog és szíves volt, hogy mindenkinek betöltötte a szívét. Érezték az emberek, hogy ez a fejedelem, ez annyira boldogságra született, hogy lehetetlen, hogy baj érje s vele mindannyian valami szerencsés és megnyugtató jövő elé néztek.” A baljós jelek azonban rögtön érzékelhetők. Feltűnő, hogy „rajta kívül senki sem ivott”, és a főkapitányként hozzá szóló Bethlen Gábor tanácsait magában azonnal elítéli: „Azt véled, tavaly trónra ültetted s most le akarsz szállítani a lóról?...” Feleségére is úgy gondol, mint „konok és kemény lány”-ra, „aki vőlegénykorát is úgy elrontotta! [...] úgy tartotta számon, ahogy az ember folyton készül kidresszírozni egy különben kedvére való ebet...” Látván, hogy Palotsay Anna „issza a sötét főkapitány szavát”, azonnal eltávolítja magától őt: „Útálta, gyűlölte s máris megölte a gyilkos erkölcsöt és szentséget; a feleséget”, ezért az olvasó már ekkor őszintétlenül hangzatosnak értheti a cím megismétlését, amikor a nyitó jelenet végén a fejedelem így szól az egybegyűltekhöz: „– Ügyebizony látják kegyelmetek: immár megújítjuk a mi fogadalmunkat, hogy bizony Erdélyországból tündérországot statuálunk... [...] Imhogy ezért hoztuk be a mi kicsinyded tündéerkertünk asszonyfejedelmévé az mi szerelmes feleségünket” (Móricz 1939b, 1: 10, 22, 24, 29, 30). Kendy Istvánban azonnal fölébred a gyanú: „Űristen, vajon nem ennek a martalóc fejedelemnek házasodott-e?” és Báthory elhatároz-

za, „hogy reggelre valami pokoli... valami szörnyű bosszút tesz... elmegy... elutazik s maradjon most már Kolozsvárt az asszony a göggyével...” (Móricz 1939b, 17, 25). Az a tény, hogy Báthory Anna nevezi Bethlent „nagy fejedelem”-nek (Móricz 1939b, 2:218-219), a második kötet címét is gúnyos fényben tünteti föl. Ugyanez vonatkozik a harmadik címre, mely szintén belső idézet: Bethlen felesége érzi úgy, hogy ő „mindörökké a nap árnyéka”, majd a fejedelem emlékezteti arra, hogy a „Napnak nincs árnyéka” (Móricz 1939b, 201, 308).

Regényíró fogalmazta meg az észrevételt, amely szerint „a *Tündéerkert* (1922) remekmű, melynek a másik kettő, *A nagy fejedelem* (1935) és *A nap árnyéka* (1935) alig léphet nyomába” (Grendel 2001, 127). Ez az értékelés némileg eltér elődjének véleményétől, aki azt állította, *A nap árnyéka* „nem hanyatlik anynyira, mint amennyire ezt hinni szokás” (Sötér 1980, 143). Mivel egyik szerző sem indokolja ítéletét, érdemes föltenni a kérdést: miben különbözik a harmadik kötet beszédmódja a legelsőtől.

A Tündéerkert kiválósága összefügg a jelenetezés és az elbeszélte tudat összjátékával. *A nap árnyéka* egységét rombolják az olyan megnyilatkozások, amelyek korábban nem előfordult, mintegy értekező szerepkörrel ruházzák föl az elbeszélőt. Nem olyan mondatokról van szó, melyek – mint arra a *Sárarany* elemzésében Margócsy István figyelmeztetett – egyaránt tartozhatnak a történetmondóhoz és valamelyik szereplőhöz (Margócsy 2013, 360). Bethlen Gábor és sógora, Rhédey Ferenc beszélgetése nemcsak a két résztvevő tudatában végbemenő folyamatok elbeszélésével párosul. Kiszólásszerűnek érzékelhető például a következő mondat: „De a vagyonyűjtés olyan nagy s jó érzés, hogy akiben az egyszer megfészkelte magát, azt onnan kiirtani nem lehet” (Móricz 1939b, 3:199). Egyes megnyilatkozások nem illeszkednek a környezetükhöz, mintegy idegen szólam belépéseként érzékelhetők. „Másnap vagy harmadik napon, ki tudná kinyomozni a történelemben, ugyanabban az órában hozatta bé Anna a férjét” (Móricz 1939b, 3:210). Az efféle közbevetés megtöri a történetmondás hangnemtét. Báthory Anna és Jósika Zsigmond jelenetét is hasonló kiszólás zavarja meg: „S ott maradt a mosoly: ezektől

a mosolyoktól fog ráncosodni ajka idővel, ha majd megszárad, mert nézzétek meg az öregasszonyokat, akiknek függő ráncok rakódnak szájuk szélén, mind sokat szeretett s titkon” (Móricz 1939b, 3:217). Az elbeszélő nemcsak előtérbe kerül a korábbiakhoz képest, de olyan metaforikus túlfogalmazásokhoz is folyamodik, amelyek szintén erősen különböznek a *Tündéerkert* nyelvétől, amelyben nem játszik számottevő szerepet az átvitt értelem: „Hallgatása azonban ebben a pillanatban már zúgó tengerré vált. Megszongultak gondolatai [...] és dübörögve kezdtek zúgni benn a lélekben. Csak annyi harangozott fülében, hogy a koronát visszavonhatatlanul kínálják fel neki a csehek” (Móricz 1939b, 3:244). A *nap árnyéka* második felében a színvonal hanyatlásához Anna és a fejedelem szerelmi jelenetének nyelvi modorosága is hozzájárul: „Darázs zúg el a feje körül s akaratlan elkapja nagy bozótos fejét, elbúvik a parányi szárnyacsok elől [...]. Anna oly komoly volt szava oly csicsergő [...]. Áthajolt hozzá s azt duruzsolta: / – Anna, szeretsz?” (Móricz 1939b, 3:223-224).

Levél-féle Móricz Zsigmondhoz című, 1911-ben közölt versében Ady így jellemezte Móriczot: „Nyugat csapatjának keleti zászlója”. Szilágyi Zsófia indokoltan figyelmeztet arra, hogy „a Kelet-Nyugat ellentétpár nem értelmezhető olyan egyszerűen, hogy az egyik pólusra a modernitást, az újat, az európaiat jelentő, nevében is a nyugatiságot hordozó Nyugatot, a másikkra pedig az elmaradott, bezárkózó, a keletiséget képviselő Nyugat-ellenes fórumokat helyezzük” (Szilágyi 2013, 142). Köztudott, hogy a *Nyugat* és a *Kelet Népe* szerkesztőjének egész életére rányomta bélyegét e két égtáj jelképes értelme. Az *Életem regénye* nyitó fejezetében a szerző már születésétől eredezteti e kettősséget: „A két pólus között szikra pattant s lettem én. / Csupa szimbólum. Anyám háza a keleti: ez a fészek, az eredet, az ex oriente lux. Apámé a nyugati, a jövő, a kultúra iránya” (Móricz 1939a, 5). A könyv címével is hangsúlyozza, hogy a képzelet alkotása. Babitscsal és Kosztolányival ellentétben Móricz tudtommal nem olvasta rendszeresen a nyugati irodalmat, különösen nem külföldi kortársainak műveit. „Móricz balzaci igényű író” – írta Sőtér István. „Megkésetten a huszadik században hozza létre azt, amit a fran-

cia és az orosz irodalom a 19. században létrehozott” (Sőtér 1980, 140). Bármennyire igaz is, hogy a *Sárarany* szakít Mikszáth örökségével, Móricz legtöbb műve a tizenkilencedik századi irodalom hagyományaihoz kapcsolódik, nem pedig olyan kezdeményező szerzők alkotásaihoz, mint például az 1892-től magyarra is fordított Knut Hamsun. Aligha szükséges arra emlékeztetnem, hogy az első világháború előtt írt szép kisregényei közül *A galamb papné* Herczeg Ferenc *Simon Zsuzsa* (1894) című regényére utal vissza, *Az Isten háta mögött* értelmezői pedig a *Madame Bovaryra* szoktak hivatkozni, nyilvánvalóan abból kiindulva, hogy a nyitó fejezetben az albíró Bovarynéra gondol, s a 7. fejezet végén ugyanő „Jó reggelt, Bovary úr!” szavakkal köszönti a tanítót, majd a rá következő szerint Veres tanító úr sejtí, hogy „az idegen név valami kicsinylést jelent.” Ezúttal nincs lehetőség annak bizonyítására, mennyire kockázatos lehet egymástól különböző nyelveken készült műveket összehasonlítani, mennyire fölszíni a rokonítás Flaubert művével, amelyben az Emma és az Homais szó hasonló hangalakja e két szereplő nyárspolgárságára céloz, s a mintegy harminc lapnyi vásári jelenet a hivatalos beszédek újságírói, illetve Emma és Rodolphe szerelmi együttlétének érzelmes nyelvét állítja szembe és csúfolja, miközben a tudományt a művészettel együtt pellengérezi ki. A *Madame Bovaryt* napjainkban sokan Henry James, Proust, Joyce, Nabokov vagy Julian Barnes felől olvassák. Flaubert a rossz befogadót állítja az olvasó elé, aki Lammermoori Luciával azonosítja magát. Naprádiné olvas hasonló módon az *Özvegy és leányában*. Flaubert regénye többszörösen hosszabb Móricz művénél; fő jellemzői közé tartozik egymástól távoli szövegrészek összekapcsolása – Emma sálja ugyanolyan kék színű, mint a mérget tartalmazó üveg, és temetésének menete esküvői menetének hasonmása –, valamint a pontosvesszőnek és a magyar nyelvből hiányzó imparfait igeidőnek következetes használata. Mindezek olyan sajátosságok, amelyek kétségessé teszik az összehasonlítás jelentőségét.

Közismert tény, hogy 1908-ban Osvát Ernő befogadta a *Hét krajcár* szerzőjét. Nem teljesen ismeretlen igazság, hogy a *Nyugat* folyóirat egyáltalán nem képviselt egységes irodalmat. A két

világháború között a nyugati világban egy sor olyan regény aratott komoly sikert, amelyet nehéz volna egyértelműen modernnek nevezni. Kizárólag a Nobel-díjasok köréből Sinclair Lewis könyveire éppúgy lehet gondolni, mint Roger Martin du Gard fő művére. Az *Erdély* ezeknek a sorába tartozik. Ezt az észrevételt annak elismerésével kockáztatom meg, hogy nem tudom egyértelműen, mi is a modernség ismérve a korszak prózájában. Bori Imre úgy érvelt, „Móricz modernizmusának időszaka az 1908 és 1912 közötti korszakra tehető, amikor biologizmusa tetőz, s amikor ennek szellemében jellegzetes ’nyelvújítását’ is végrehajtja” (Bori 1993, 99). Tagadhatatlan, hogy Móricz felfogása változott az idők folyamán. A *boldog ember* szerzője közeledett a népi írók mozgalmához; *Magvető* című szöveggyűjteményének 1942-ben megjelent második kiadásába Kosztolányitól és József Attilától két, Erdélyi Józseftől négy költeményt vett föl. Közvetlenül az író halála után Féja Géza „a legnagyobb magyar népi író”-ként ünnepelte Móriczot, és a *Rózsa Sándort* úgy méltatta, mint „életének legnagyobb művét” (Féja 1943, 245, 242). Az *Erdély* még legföljebb részleteiben – főként *A nagy fejedelem* második könyvének első fejezetében – vetíti előre ezt a későbbi pályaszakaszt.

1919-ben Virginia Woolf az *Ulysses*t nevezte modernnek, szembeállítva Arnold Bennett, H. G. Wells és John Galsworthy regényeivel (Woolf 1953, 150-158). Kétségtől csakis nagyon durva egyszerűsítéssel tehető föl a kérdés: írásmód vonatkozásában az *Erdély* Joyce vagy a másik három szerző némely művéhez áll-e közelebb. Talán a *Tündérbkert* ugyanúgy kiváló értékű regényként közelíthető meg, mint például Roger Martin du Gard családragénye. Amennyiben minden művet más alkotásokhoz képest olvasunk, Móricz történelmi regényhármását nem Proust vagy Joyce, de még csak nem is Thomas Mann korabeli műveihez, inkább Kemény Zsigmond történelminek nevezett regényeihez képest olvashatjuk. Részben azért, mert a szerkesztés elvei hasonlóak – eltekintve attól, hogy Kemény némely munkájában több elbeszélőt használt és bonyolította az események időrendjét –, részben azért, mert a levélbetét a korábbi magyar író egyes alkotásaiban hasonló szerepet játszik (Pintér 2014), és né-

hány történelmi személyiség azonossága miatt is. Másként értelmezi Péchy Simon, Kassai István vagy akár Lorántffy Zsuzsanna alakját olyan olvasó, aki ismeri *A rajongókat*, tud e szereplők további sorsáról. *Az Erdély* azt bizonyítja, hogy valamely hagyomány erőssége annyit is jelenthet: egy korábban keletkezett mű értelmezője lehet annak, amit később írtak – a szónak Peirce által használt értelmében.

HIVATKOZÁSOK

- Bori Imre (1993) *Prózatörténeti tanulmányok. Újvidék* – Budapest: Forum – Akadémiai.
- Esterházy Péter (2014) *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat* –. Budapest: Magvető.
- Féja Géza (1943) *Nagy vállalkozások kora: A magyar irodalom története 1867-től napjainkig*. Budapest: Magyar Élet.
- Füst Milán (1999) *Teljes napló*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Grendel Lajos (2010) *A modern magyar irodalom története: Magyar líra és epika a 20. században*. Pozsony: Kalligram.
- Kulcsár Szabó Ernő (1996) *Beszédmód és horizont: formációk az irodalmi modernségben*. Budapest: Argumentum.
- Laczkó Géza (1922) „A történelmi regény és Móricz Zsigmond”, *Nyugat*, 15: 1255-1260.
- Margócsy István (2013) „...A férfikor nyarában...”: *Tanulmányok a XIX. és XX. századi magyar irodalomról*. Pozsony: Kalligram.
- Móricz Zsigmond (1939a) *Életem regénye*. Budapest: Athenaeum.
- Móricz Zsigmond (1939b) *Erdély*. Budapest: Athenaeum.
- Pintér Borbála (2014) „A levél mint a teremtettség felhívó struktúrája a Gyulai Pálban”, in Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) *A sors kísértései: Tanulmányok Kemény Zsigmond munkásságáról születésének 200. évfordulójára*. Budapest: Ráció, 204-238.
- Sőtér István (1980) *Gyűrűk: Tanulmányok a XX. századról*. Budapest: Szépirodalmi.
- Szent Biblia azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás* (1914). Budapest: Brit és Külföldi Biblia-társulat.
- Szilágyi Zsófia (2013) *Móricz Zsigmond*. Pozsony: Kalligram.
- Woolf, Virginia (1953) *The Common Reader: First Series*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Bibliai példázat mint a történelem értelmezője

A londoni Nemzeti Képtárban látható Rembrandt 1635 körül festett (137 × 209,5 centiméter méretű) alkotása, a *Belszár lakomája*. A kép főalakja, az ószövetségi király a nézővel szemben az asztalnál ül, de hátrafordítja a fejét. Arca megdöbbenést mutat, tekintete egy kéz által a mögötte levő falra rótt írásra mered. Aligha képzelhető el, hogy Bánffy Miklós gróf ne tudott volna e képről. Mivel sokat utazott s az angol fővárosban is járt, nagyon lehetséges, sőt egyenesen valószínű, hogy az eredeti festményt is látta. E mű Székely Bertalan kedvelt képe volt. Mint tudjuk, Bánffy Miklós ennél a mesternél tanult.

A példázatszerű beszédmód és a szótlán tekintet, a látvány ki-mondatlan jelentésének sugalmazása, vagyis az egyértelmű tanítás megfogalmazása és az érzékelhető világ talányosságának sejtetése – e kétféle nyelvhasználat kölcsönhatása és feszültsége Bánffy egész írói munkásságában megfigyelhető. Nemcsak az *Erdélyi Történet* című regényháromasban, amelynek írásakor a Rembrandt által megfestett ószövetségi jelenetet vette kiindulópontul, de más elbeszélő, sőt színpadra szánt munkáiban is, amelyeknek egy részét úgy is fel lehet fogni, mint a legnagyobb terjedelmű vállalkozás előmunkálatait.

1931-ben, a *Martinovics* című drámája végére illesztett „Előszó”-ban a következőképpen jellemezte magát: „sajnos, nagyon sok vesszőparipám van, akár a régi futárok, váltott lovakon, egyikről leugorva, másikra fölkapva, nyargalászom e világban.”

Sokoldalúsága szinte páratlan az újabb kori magyar kultúrában. Örley István már 1942-ben, a *Magyar Csillag* hasábjain kifo-

gásolta, hogy drámáival, elbeszéléseivel s regényeivel méltánytalanul bántak az irodalomtörténetek. Nyilvánvalóan nem tartozott a magyar írók élvonalába, ám a legutóbbi évek külföldi sikerei – Nagy-Britanniában, Német-, Francia és Spanyolországban – fokozták az érdeklődést írói munkássága iránt.

Dráma és politika

Legkorábban színpadi szerzőként vált ismertté. *Naplegenda* címmel 1906-ban kiadott művének méltatására Ady Endre vállalkozott, az egyfelvonásos 1907-ben tartott bemutatóján pedig Márkus Emília játszotta a fiatal nő szerepét. Ady Nietzsche és Spencer nevét említette bírálatában, s való igaz, hogy a huszadik század legelején Bánffy e két szerző vonzaskörében gondolkodott. Első drámájának jeligéjét Spencer *A szociológia alapelvei* című kötetéből kölcsönözte, s a cselekményt is „az életért folytatott küzdelem” gondolatának jegyében alakította. Már ebből a műből sejtethető, hogy szerzőjét szabad akarat és eleve elrendelés, fölvilágosodás és végzetszerűség, pragmatizmus és metafizika kettőssége foglalkoztatta.

A négy szereplő viszonya egyszerűen körvonalazható. A barlanglakó Ijjas egykor Ünővel élt együtt, de a nő megöregedett és most már Virágszál a főszereplő élettársa. Mindaddig, míg meg nem öli Ijjast „az idegen”, aki kívülről, olyan nyitottabb és szabadabb világból érkezik, mely fölött Ijjasnak nincs hatalma. Az egyetlen jelenet rövid eseménySORA végtelen körkörösség képzetét kelti föl, s a némileg régiesített nyelvben Vörösmarty ösztönzése érezhető – mint azt már Kosztolányi is megjegyezte a bemutatóról írt méltatásában.

Örley sokkal többre becsülte *A Nagyúr* címmel 1913-ban kiadott drámát. Ez az előjátékból s három fölvonásból álló színmű elődjénél lényegesen nagyobb igényű vállalkozás. Címszereplője Attila, a hunok királya, aki képes legyőzni az árulókat, de Mikolt gót hercegnő megöli egy mérgezett hajtűvel. Mozgalmas je-

lenetekben vonulnak föl a népvándorlás résztvevői, s a szerkesztés tagadhatatlanul bizonyítja a szerző érzékét a színpadiasság iránt. A két főszereplőt magánya emeli ki a háttér forgatagából, s küzdelmük két egyenrangú és egymástól idegen értékrend harcaként jelenik meg. Attila nagyon későn tűnik föl a színen, keveset szól, és méltósággal, a kelő nappal szembenézve hal meg. „Ne így. Engem is vigyél. [...] Ó bár megválthatnálak az életemmel!” – mondja a lány, s szavai elárulják: későn értette meg, hogy a hunok királya nem mindennapi, sőt lenyűgözően öntörvényű személyiség és semmiképpen nem tekinthető barbárnak.

Ehhez a nagyszabású kísérlethez képest *Az erősebb* (1918) sokkal kevésbé jelentékeny alkotás. Maga a szerző később, a *Martinovich*hoz írt „Előszó”-ban „hevenyészett és elnagyolt munka”-nak nevezte e hat képből álló színművét. Egy okból mégsem lehet figyelmen kívül hagyni. Megerősíti azt a vélekedést, hogy Bánffy-t erősen foglalkoztatta a hanyatlás mibenléte. A *Naplegenda* és *A Nagyúr* egyaránt olyan öregedésről szól, mely inkább szellemi, mintsem testi változás. Ijjas egy új emberfajta föltűnésekor veszíti el hatalmát. Ellenfele nem egyszerűen fiatalabb nála, de merőben különbözik tőle. Attila Nyugatról tér vissza, s ez némelyekben azt a gyanút kelti, hogy vereséget szenvedett, már nem képes győzelemre. A harmadik műben a deresedő fejű Gyerőházi Julián gróf feleséget szerez Imre nevű, sokkal fiatalabb féltestvérenek. A beteges öcs meghal, baleset következtében, ám annak tudatában, hogy felesége inkább ragaszkodik Julián grófhhoz, mint újdonsült férjéhez.

Bánffyra szemlátomást erős hatást tett a dekadenciának Nietzsche által adott értelmezése. *Az erősebb* mintegy a *Tristan* kifordított változata. A fiatalabb testvér olyannyira előrehaladott szakaszába jutott a fásultságnak, hogy a legjobb szándékkal sem lehet segíteni rajta. A másik két szereplő azáltal tudja függetleníteni magát Imre dekadenciájától, hogy túlteszi magát a lelkiismeret-furdaláson. A református felekezeti Bánffy az eleve elrendelés jegyében értelmezi a hanyatlást.

E harmadik színműnek a gondolati ösztövérség a legfőbb gyengesége. Az 1936-ban kiadott s ugyanabban az évben Vasza-

ry Piroška, Pethes Sándor és mások közreműködésével a Renaissance Színház által bemutatott *Maskara* alcímével („Bolondság három felvonásban, elő és utójátékkal”) jelzi, hogy ezúttal könyved bohózatról van szó. Egy szálloda vendégeit látjuk a színpadon, de a szereplők torzképek inkább, mintsem jellemek. Némely szakírók Pirandello hatását vélik látni e műben, s való igaz, hogy észrevehető benne némi kapcsolat az olasz vígjáték hagyományával. A tréfás verszetben írt elő- s utójáték afféle kiszólás a közönséghez, a „hősökből” pedig szándékoltan hiányzik a lélektani mélység. A három legmulatságosabb szereplő Balowgh de Pusztá-Rücs, ki a tizedik századig vezeti vissza a családfáját, és annak alapján ítél meg másokat, ki is volna kamarás, ha léteznék udvar; Kosh Imre gróf dúsgazdag földbirtokos, ki vörös jakobinus sapkát és „sárgaréz szovjet-csillagot” visel; végül Katzer-Králik Kajetán, ki Napoleon-kalapot tesz a fejére és olyan mozgalom „vezérének” tekinti magát, amelyik a dekadencia ellen harcol. Kosh a „penészes előítéletek” félretételét hirdeti. „Én megyek elől, mindig elől!” – hangoztatja végtelen önérzettel. Kategán az akarat győzelméről szónokol és így prédikál: „Az erkölcs a nemzet alapja.” Mindhárman szerepjátékosok. A gróf azonnal önellentmondásba keveredik, mihelyt elvei próbára tételnek, a Vezér tisztul, öntelt zsarnokocská, Balowgh pedig bármiféle „összeesküvésben” örömmel részt vesz, függetlenül attól, miféle célokat is akarnak elérni a szervezkedők.

A „Maskara” mind a maradiságot, mind a bal-, illetve jobboldali radikalizmust nagyon előnytelen színben tünteti föl. A létező fenntartásával, illetve gyors átalakításával szemben érzett képtelen a *Martinovicsra* is jellemző, melyet 1929-ben mutattak be Kolozsvárt és a budapesti Nemzeti Színházban, majd két évvel később adták ki könyvalakban.

Bánffy színpadi alkotásai közül ez a legösszetettebb. Idegen ösztönzői közül talán George Bernard Shaw némely művét lehetne említeni. Nem tartom kizártnak, hogy benne kereshető Németh László történeti drámáinak egyik előzménye.

Noha az író több vonatkozásban is módosított az általa ismert tényeken – kitalált jellemet és eseményt iktatott darabjába

ba –, korszerű tájékozódás alapján készítette el színművét; Sándor Lipót főherceg-nádornak Mályusz Elemér által 1926-ban kiadott iratait is olvasta. Kosztolányinak a pesti bemutatóról az *Új Idők*ben közölt beszámolójából még a mai olvasó is megtudhatja, mennyire mebotránkozta a korabeli közönséget a darab azáltal, hogy a címszereplőt árulónak, pontosabban olyan politikusnak tüntette föl, aki egyszerre két vasat tart a tűzben: vagy a császári hatalom által, tehát fölülről szeretné átalakítani a társadalmat, vagy az udvar ellen szervezett forradalommal akarja elérni a szabadságjogok érvényesítését. Az udvar szemszögéből nézve Martinovics jellemgyengesége miatt sebezhető: olyan egyén, akinek céljai, eszméi teljesen ki vannak szolgáltatva a hatalomnak, mely néhány éven belül képes támogatni, majd elítélni ugyanazokat a törekvéseket.

A *Maskara* alapján azt hihetnők, hogy szerzője ugyan éles szemmel látta, milyen hamis lehetőségek álltak Magyarországon előtt, de nem tudott saját álláspontot kialakítani. A Martinovics-dráma megcáfolja ezt a hiedelmet. A címszereplővel szembeállított Hajnóczy felfogását tünteti föl vállalhatóan, ki a darab szerint kezdettől fogva valószínűnek véli, hogy elbukik az összeesküvés, és kételkedik abban, hogy a nemesség hajlandó lesz megszüntetni saját kiváltságait. Célja nem kevésbé radikális, mint Martinovicsé, de a régi rendnek csakis fokozatos lebontását tartja lehetségesnek.

Aki hirtelen változást sürget, valójában nem igazán érti a társadalom átalakításának szükségességét. A *Martinovics* olyan szerzőtől származik, akinek volt alkalmja megismerni a politika gyakorlatát. 1932-ben *Emlékeimből* címmel közreadott önéletrajzi kötetében ilyen keserű tanulságot vont le államférfíui tapasztalataiból: „Valóban olykor sok felebaráti szeretet kell ahhoz, hogy az emberiséget meg ne utáljuk.”

Noha Bánffy színműveinek van helye a magyar dráma fejlődéstörténetében, igazán jelentős műalkotásnak legfőljebb a *Martinovics* nevezhető. Némileg más a helyzet rövidebb elbeszélő munkáival.

Történetmondás és elhallgatás

Elbeszéléseinek első kötetéről, *A haldokló oroszánról* Ady a következőt írta: „néhol-néhol Kemény Zsigmondot juttatja eszünkbe ez a könyv.”

Bánffy egy-két legjobb elbeszélése valóban a századelő magyar prózájának élvonalához számítható. Nem vonatkozik ez olyan alkotásaira, melyek inkább a későbbi regényhármásának előzményeiként vagy melléktermékeiként értékelhetők.

Néhány ezek közül a hanyatlástudatnak a drámákban is szerepeltetett gondolatával foglalkozik. A *Heléna Spártában* (1934) például a Trójából tíz éve hazatért Menelaosznak és hitvesének elöregedéséről szól. Heléna a halott Páriszra gondol, a királyt pedig arra emlékezteti a környezete, hogy nem ő ölte meg hitvesének szeretőjét. Mindkét főszereplő a múltban él. Ugyanúgy a hanyatlást testesítik meg, mint a *Haláltánc* (1928) szereplői, kik a versailles-i kastélyban laknak az „ancien régime” vége felé. A haladás főlszínes hirdetése itt is a hanyatlás megnyilvánulási formájaként jelenik meg, akár a némileg később elkezdett *Erdélyi Történet*ben: „Divat volt szabadságért, népért rajongani. Egyenlőség és republika! – gyönyörű! Parasztok – be szép. Ők per-se olyan Rousseau-féle parasztokat képzeltek, szelíd pásztorkat, kik selyembárányokat vezetnek bársonyszalagon és tilinkó mellett örökké táncolnak.”

Az első világháború után a regényíró Bánffy már kiszorította a novellistát. A *Fortélyos Deák Boldizsár memoriáléja* (1931) című, „kiadói” előszóval és a címszereplőnek öccséhez írott levéllel bevezetett nyolc történet, valamint a vele egy kötetben közreadott s három történetet magában foglaló „Kolozsvár ostroma (1704)” voltaképp nem több tréfás stílusutáztatnál. Korai éveiben viszont Bánffy a rövid elbeszélés műfajában alkotott maradandót. Ebből nem következik, hogy az 1914 előtt írt novelláit mind elsőrendű alkotásnak lehetne nevezni. Néhány közülük is a regényhármashoz kapcsolódik. Olyan szembeállítást fogalmaznak meg, amelyen az *Erdélyi Történet* szerzője már túlhaladt.

A haldokló oroszlán (1910) például darwinizmusnak és kereszténységnek a kettősségéről szól. A szélütött természettudóstól élettársa távol tartja a papot, nehogy a halál közelében megtagadja magát a szellemi ember, aki egész életében istentelen volt és az egyházak ellen küzdött. Természettudományos pozitivizmus és vallás itt még kizárja egymást, míg később az előbbi már alá fog rendelődni az utóbbinak.

Hasonló ellentét jellemzi *A szépség mint cselekvés* (1911) című történetet. Főszereplője látványos közéleti pályát mondhat magáénak. Igaz, anyagi tisztátalanságba keveredik, de mégsem emiatt lesz öngyilkos, hanem azért, mert tudomást szerez egy angol munka sikeréről, melynek ez a címe: „Beauty, the essence of wisdom”: Amikor elolvassa a könyvet, fölismeri, hogy valaki más megírta azt a munkát, amelynek tervét ő régen elkészítette.

Alkotó tevékenység és közélet általában kizárja egymást. Ennek megfogalmazására Bánffyknak különösen erős indoka volt. Amikor Abády Bálint, az *Erdélyi Történet* főhőse a cselekvés szépségéről szónokol Uzdyné Milóth Adrienne-nek, az asszony némi kétkedéssel fogadja a hosszadalmas előadást. A jelenet a három részes regény elején szerepel, és az utolsó kötet végére a kérdés teljesen elveszíti létjogosultságát. Mielőtt Abády elindul a háborúba, mindazt elégeti, amit műkedvelő módon összeírt. A szecesszió szépelgéseit érvényteleníti a történelem.

Azoknak a korai novelláknak, amelyeknek legtöbb esélyük lehet a maradandóságra, semmi közük a századforduló szépségkultuszához. Szószaporítás helyett hangsúlyozott szűkszavúság jellemzi őket. Sőt, olykor kifejezetten a hiány, a kihagyás, az elhallgatás tekinthető meghatározó jegyüknek. A példázatszerűség is jobbára hiányzik belőlük. Ha föladnak rejtvényt, nem közlik a megoldást.

A császár titka (1911) cím olvastán megoldást várunk, de ehelyett teljesen nyitott marad a történet. Hőse Kung, a kínai császár követe, aki a hunok fogságába esett. „– Itt maradsz, veremben, amíg magadtól nem vallasz! – mondotta a Rettentő-Nagy-Úr. Harminc éve már, hogy mondta.” Kung mindenről hajlandó beszélni, csak a császár titkáról nem. Egy szép napon azután egy hun

vezér szabadon bocsátja a kínait, hiszen a titok – ha létezett is – már nyilván régen elavult. Kung meg van lepődve, talán csalódott is. Többé nem érezheti fontosnak magát. Elindul Kelet felé. Van-e esélye arra, hogy eljusson valahová? Ez a kérdés éppúgy eldöntetlen marad, mint ahogy a kínai uralkodó titkára sem derül fény.

Bánffy legjobb elbeszélései szinte kivétel nélkül nem magyarokról szólnak. A *Csácsá* címszereplője kiszolgáltatott cigány kőműves, *A rettentő Safrancs és a kis Borbálka* (1909) pedig a máramarosi ruszinok világát idézi föl, amelynek törvényeit babonák szabják meg. *A Farkasok* (1908) – mely akár hatással is lehetett Móricz Zsigmond *Barbárok* című történetére – a XVIII. századi román fölkelés idején játszódik. A két vezetőt már befogták és Gyulafehérvárra vitték. Az elbeszélés Hóra helyettesének, Lung Gavrilának foglyul ejtését jeleníti meg. Kevésszavú havasiak kerítik kézre. Egyikük egyenesen abból a faluból való, amelyből Gavril a származik. A jelenetet a havasokban vonuló farkasok képe előzi meg és követi.

Hasonló tömörség jellemzi a *Havasi történetet* (1912). Főszereplője Damaszkín, akinek mostohafia hazajön a katonaságból, hogy átvegye örökségét, de a sihedernek végleg el kell hagynia szülőhelyét, mert ráterelődik a gyanú: elárulta az állami erdősznek, hogy a falusi gulya a tilosban legelt. Valójában Damaszkín tette meg a följelentést, hogy megszerezze a fiú birtokát. Irina, az asszony valahogyan megsejti az igazságot, és reaböjtöl a férjére. Az öregember kieszközli, hogy a pápa a templomban istentelennek nyilvánítsa Irina tettét, de a nő hajthatatlan. Meghal Damaszkín s asszonya keservesen siratja. Nagy tort ülnek, amely alatt Irina végig jajveszékel. Miután az utolsó vendég is eltávozott, az egyedül maradt özvegy ételt vesz elő s falatozni kezd. „A szemében, mely nyitva mereven a napsugárba nézett, úgy lobogott a bosszúállás öröme, mint a láng.”

Bánffy legjobb novelláit nem könnyű fejlődéstörténetileg elhelyezni. Talán még leginkább az expresszionizmussal rokoníthatók. *A Farkasok*ban a hosszasan üvöltő állatok vonulása metaforikus viszonyba kerül a Gavril a rejtekhelyéhez igyekvő, majd a rabságba esett emberrel eltávozók mozgásával, nappal a *Havasi*

történetben Damaszkín egy béka tekintetével néz szembe, és éjjel ugyanennek az állatnak a hangját hallja. A történés leglényegesebb fordulatait sem a szereplők, sem az elbeszélő nem hozzák szóba. Gavrilát némán ejtik fogságba, és Irina s Damaszkín sem beszél arról, miért is nem hajlandó az asszony táplálékot venni magához. A felfokozott érzékeléssel hosszabb szövegrész foglalkozik, mint a szereplők szóbeli megnyilatkozásaival. Ebben a vonatkozásban, a látott és hallott kiemelésével az első világháború előtt írt rövid történetek Bánffy fő művének szerkezeti sajátosságait vetítik előre.

Kép és írás

Noha Bánffy csak három évig volt növendék a Rajztanárképzőben, egész életére hatott a tanítványi kapcsolat, amely Székely Bertalanhoz fűzte, kiről oly szépen emlékezett meg a Kovács László szerkesztette, 1943-ban kiadott *Erdélyi csillagok* kötetben. Bár a közélet időről időre minden erejét igénybe vette, a tízes években rendszeresen foglalkozott díszlet- és jelmeztervezéssel, és műpártolóként a zenével is érintkezésbe került.

„1913-ban a magy. Kir. Operaház intendánsa, Bánffy Miklós gróf felkért, hogy írjak zenét Balázs Béla táncjátékához, 'A fából faragott királyfi'-hoz.” Bartók írta ezt az első világháború utolsó évében készült *Önéletrajzában*. Bonchida urát 1912. február 16-án kormánybiztosként nevezték ki a nemzeti dalszínház élére. 1914 nyarától 1916-ig ugyan miniszteri tanácsos helyettesítette, mivel ő bevonult katonának, de a frontról visszatérve ismét átvette az Andrássy úti palota irányítását. 1918. június 1-ig volt főigazgató. Később is részt vett a művészeti élet szervezésében, így 1923 és 1927 között az Országos Képzőművészeti Tanács elnöki tisztjét töltötte be. Politikai torzképei önálló kötetben is megjelentek, és több irodalmi műhöz készített rajzokat, Tamási Áron Ábel-köteteitől Makkai Sándor *Ágnes* című regényéig vagy a *Fortéjos Deák Boldizsár memoriáléja* című saját könyvéig.

Bár képzőművészként aligha tekinthető jelentékenynek, a látványyszerűség egész tevékenységére rányomta bélyegét. Legjelentősebb művészi vállalkozásán, *Erdélyi Történet* címen ismert háromrészes regényén is érezhető a képszerű megjelenítés iránt megnyilvánuló szenvedélyes vonzódása.

Nézőpont és lélektan

E mű főszereplője, Abády Bálint hosszabb külföldi tartózkodás után települ vissza Erdélybe. A Laczók-kastélyban vendégségre készülődnek. Abády kis öreg fiákeren igyekszik a helyszínre. Remekebbnél remekebb fogatok érik utol s hagyják maguk mögött. E nyitó jelenet erdélyi életképek sokaságát vezeti be. A vadászatok nagy területet magában foglaló térben játszódnak, a szereplők majdnem szertartásra emlékeztető szabályszerűséggel mozognak, s a látvány szerkezetét a hol kitáguló, hol beszűkülő láthatárnak és a szereplői távlatnak, a kémlelő, vizsgáló, valamilyen irányba forduló vagy éppen visszapillantó tekintetnek kölcsönhatása határozza meg. Az olvasónak óhatatlanul is eszébe juthatnak Bánffy fönmaradt színpadi díszletei, a IV. Károlynak általa megrendezett koronázásáról készített fényképek, amelyeken a bársonyba öltözött, fekete kalpagú Tisza István gróf mozgásából sugárzó komor méltóság oly éles ellentétet alkot az egykedvű tekintetű harctéri sebesültek, mankós vagy falábas tiszték nyomorúságával. Magasztosnak és groteszknek hasonló kettőssége jellemzi a regényhármak nagy társasági jeleneteit, a báloknak, mulatozásoknak vagy éppen képviselőházi üléseknek megjelenítéseit.

A Mezőség, Kalotaszeg és Székelyföld legszebb helyszínei úgy elevenednek meg, hogy a környezet, a természet mindig a szereplők lélektanának van alárendelve. A felületes olvasó talán azt állapíthatja meg, hogy Bánffynak rendkívüli képessége van a leírásra, de e jellemzés kissé félrevezet, hiszen a nézőpont többnyire belső, a látvány általában egy szemhez kapcsolódik. A képszerűséget a hallhatónak árnyalt kiemelése egészíti ki. A szereplők

által előadott vagy figyelt zene – Brahms *Feldeinsamkeit* című dala vagy a *Madama Butterfly* egyik jelenete – nem egyszerűen árnyalja, de minősíti a szereplők – Berédyné, a szép Fanny s Gyerőffy László, illetve Milóth Adrienne és Abády Bálint – viszonyát, a nem zenei hangoknak – egy dámbika böngésének vagy távoli vonat füttyének – jellemzése pedig szerves részét alkotja a leírásnak.

A látvány élessége többnyire a nézőpont korlátozottságával jár együtt. Kép és keret viszonya éppúgy különös hangsúlyt kap, mint a látásnak és a néző értékrendjének szoros kapcsolata. Hol a kis Gyalakuthy Dodo kémleli a redőny nyílásain át az utcát és Gyerőffy Lászlót, aki részegen cigánybandával muzsikáltat a fiatal lánynak; hol egy hirtelen csapás hatására olyannyira elsötétedik a világ a főszereplő előtt, hogy semmit nem érzékel abból, ami körülötte van. Kamuthy, a kisszerű, parlagi nemes fölvéteti magát a londoni St. James Club tagjai közé. Senki nem törődik ott vele, de ő mégis boldog, mert az ablakon át lenézheti a Piccadilly sok ezer járókelőjét, akik mind kívülrekedtek a választékos intézményen. A Gyerőffy Lászlóba titkon szerelmes kamaszlány, Bischitz Regina, egy zsidó boltos jólelkű gyermeke rálehel a jégvirágos ablakra, s úgy lesi meg, mit is csinál imádottja benn a szobában egy rosszhírű nővel. Sokáig tart, míg kicsit tisztul az üveg, és ő csak lassan, igen lassan érti meg, mit is lát.

Az elbeszélés üteme is hatással van a nézőpontra, a látószögnek időbeli vetülete is van. Egy alkalommal hosszasan nézi a főhős, mint közeledik valaki a messzeségben, máskor magaslatra jut, honnét roppant távolságba tud vándorolni a szem. Ismét máskor egy bukott politikus a felvonó aknájába pillant, beveszi a gyógyszert és a mélységbe veti magát. A hegyekben a köd olykor még a közvetlen környezetet sem engedi látni, azután egy hirtelen szélroham gyorsan kitérít a látóhatárt, mintegy leleplezi mindazt, ami a világban történik. A nyitó fejezetben Abády lassan mozgó fiákeréből csak meg-megpillantja a mellette gyorsan elrobogó hintókat, az utolsóban még egyszer megáll, hogy tekintetével megkeresse az otthonát, mielőtt eléri az állomást, ahonnan a vonat a háborúba viszi.

A belső nézőpont sűrű használatának velejárója a gyakori visszatekintés. A történetmondást, a vonalszerű előrehaladást tematikus szerkezet keresztezi. Másodlagos történetmondó szinte alig fordul elő. A múlt azáltal elevenedik meg, hogy a szereplők élesen látják annak egyik-másik szeletét. Bánffy a *Reggeltől estig* (1927) című kisregényében alakította ki azt az eljárást, amelyet az idő síkszerű kezelésének lehet nevezni. Feltűnő a hasonlóság Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című, 1925-ben kiadott regényével. Mindkét mű egyetlen nap emlékeibe sűríti a szereplők egész addigi életét.

Abády Bálint tudatában ugyanúgy élő személy a rég megholt nagypapa, mint a körülötte élő édesanyja. A múlt képei egyáltalán nem elmosódtak, sőt időnként még élesebbek is a jelenben érzékelteknél, összhangban a regényhármashoz a sajátosságával, amely egyenes arányt mutat a látvány élessége és értelmezésének egyéni jellege között. Az emlékezés sokszor az olvasó által már ismert eseményekhez tér vissza, azokat rendezi át, más alkalmakkor viszont hiányt pótol, ürességet tölt ki, rejtélyekre ad megfejtést. Az első két részben a visszatekintés jórészt a hős gyerekkorára vonatkozik, a sorozatot lezáró *Darabokra szaggattatol* ezzel szemben azt az időbeli távolságot hidalja át, amely a második rész, az *És hijjával találtattál...* utolsó és a harmadik rész első jelenetét választja el egymástól.

Abády Bálint gróf, Uzdy Pál és Uzdyné Milóth Adrienne szerelmi háromszöge áll az előtérben, ám a szokványos megoldást kizárja a regény. A házaspár nemi élete nyersnek, durvának tűnik föl, már-már undorítóan láttatott részleteinek fölemlegetése mintegy a naturalizmus örökségét idézi. Uzdy meghasonlásának, tudathasadásának félelmetes és megállíthatatlan folyamatát ezzel szemben a romantika s az expresszionizmus szellemében jeleníti meg a regény. Ezt a betegséget éppúgy belülről látatja az elbeszélő, mint Gyerőffy László gróf elzüllesztését, a kártyán veszítő, egyre italosabb, mindinkább feleslegessé váló ember látásmódjának fokozatos átalakulását. Alighanem ez utóbbi nevezhető a regény egyik gyenge pontjának, mert akadnak benne érzelmős, giccses mozzanatok. Uzdy halála után egyetlen gyermekének, a fél-

árva kislánynak a betegsége akadályozza meg Adrienne és Bálint házasságát, majd a háború is elzárja előlük a lehetőséget új életre. A tízéves kapcsolat végül megszakad. A háttér – a politika s a történelem – benyomul a regény előterébe, s a két főszereplő sorsa, sőt jelleme bizonyos mértékig függőben marad. Ritkán esik meg, hogy egy eredetileg öt kötetes regény akkor fejeződjék be, midőn a főszereplők harmincas éveikben járnak.

A belső nézőpont elsődlegessége nem jelenti, hogy az elbeszélő mindent tudna, ami a szereplők tudatában végbemegy. „Vajon elhitt-e bármit is abból, amit Bálint mondott? Valószínű, hogy nem.” A hősnőre vonatkozó efféle szavak öntörvényűséget, bizonytalanságot, kiismerhetetlenséget sugallnak. Hasonló kifejezésekkel sok helyütt lehet találkozni az *Erdélyi Történet* lapjain. Általában azt sejtetik, hogy az emberi személyiség nemcsak pragmatikai értelemben érzékelhető tulajdonságokból áll.

Máskor éppen a belső nézőpont használata teszi érthetővé, hogy az eseményekről hiányos tájékoztatást ad a regény. Abády eleinte csak keveset tud románul, így nem sokat ért a hegyi parasztok társalgásaiból. Ahogy halad a nyelvtanulásban, egyre többet fog fel abból, amit a havasiak beszélnek körülötte. Célját mégsem éri el; nem kerül közelebb a románokhoz. Lehet, azért, mert elkésett erőfeszítésével, de az is elképzelhető, hogy a nyelv nem mindig képes biztosítani az érintkezést az emberek között.

Szó és csend

Bánffy regényének eredetiségéhez hozzátartozik a nyelvvel szemben tanúsított magatartás kettőssége. A látványszerűség olyannyira fontos e műben, hogy a szereplők megítélésekor ruházatuk, mozgásuk, taglejtésük, arckifejezésük, tekintetük megannyi alkalommal legalább annyira latba esik, mint a szóbeli megfogalmazás. A nyelvvel szemben érzett bizalmatlanság egyik jele, hogy Adrienne a „tengeri oroszlán” kifejezés példáján próbálja bemutatni, mennyire félrevezető lehet az elnevezés, a megjelölés.

A másik magatartásnak Abády a megtestesítője, ki a „noblesse oblige” elvét úgy magyarázza, hogy az eredetre hivatkozik: magyarul a „család” és a „cseléd” ugyanaz a szó, tehát nemesnek lenni annyit jelent, mint vállalni a kötelességet, hogy gondoskodni kell a ránbízottakról.

A nyelv egyszerre gazdag és szegény az *Erdélyi Történet* lapjaiban. Az országházi jelenetekben sok szó keveset mond. Apponyi Albert gyönyörű beszédei üresnek bizonyulnak. Kollonichék komornyikját így jellemzi az elbeszélő: „Végtelen tisztesség. Tisztesség tetőtől talpig.” Szabó úrra vonatkoznak e szavak, aki kidobhatja Ilust, a teherbe esett szobalányt, holott éppen ő követett el erőszakot a szerencsétlen, kiszolgáltatott cseléden, ő csinált gyereket neki. Az összefüggésből nyilvánvaló, hogy az idézett szavakat nem „komolyan” kell érteni.

Különböző beszédmodok bonyolódnak kölcsönhatásba a regénysorozatban. A vadászat, a lóverseny, a testedzés, a bál, a politika, a hadászat és a kártya egyaránt tolvajnyelvként jelenik meg, és a különféle nyelvjátékok feszültségbe is kerülnek egymással. Az egyik társalgó tárgyyszerű kijelentésébe egy másik jelenlevő, a megnyilatkozó szándékától teljesen független, trágár jelentést hall bele. Ha igaz, hogy humor nélkül nincs jó irodalom, akkor Bánffy művének értékei közé sorolható a nyelvi visszaélést kipéccző fanyar gúny s a pompásan tréfás jelenetek könnyed humora.

A különböző rétegnyelveknek, helyi beszédmodoknak szerepeltetése olyan különösséget ad az *Erdélyi Történet*nek, amely a nyelvnek több szintjén is megfigyelhető. A szereplők egy része marosmenti kiejtéssel beszél, vagyis „o” helyett „á” hangot használ. Kiemelt jelentősége van ennek például egy olyan öregasszony megszólaltatásakor, aki nagy jelenetekben a gonosan ironikus értelmező szerepét játssza. A regénysor szókincese is sok helyi jelleget mutat. Legjobb, ha a mai városi olvasó szótárhoz fordul segítségért. Czuczor–Fogarasi sokszor eligazít, bár az sem ritka, hogy még az erdélyi tájszótár sem ad pontos tájékoztatást.

Ebben a művében Bánffy nem régiesít. Nem is avított a nyelvre. Egyszerűen arról van szó, hogy viszonylag gyakran él erdélyi

lyi szavakkal. Sosem akkor, amidőn közkeletű megjelöléshez is folyamodhatnak.

Nemcsak Erdélyben található növények és helyi ételek neve szerepel az öt kötetben. Szó esik „fuzsitos” vénlányról s a „ciher” között settenkedő fácánról vagy fogolyról. Az egyik szereplő „dancs” fráternek nevezi a másikat, a maros-tordai közgyűlésen nagy „zándorodásba” keverednek a szemben álló felek, a kisemizett havasi románok pedig esténként „szokotyálják” a tervet, hogy Abádyhoz forduljanak panasszal. A jólelkű Winkler erdőmérnök könnyen méregbe jön, tehát „puzduri” természetű, a félparaszt, félkaputos morva üzletelő „ványolómalmot” vásárol meg és azzal csinál pénzt. Gyerőffy László gróf kastélyában „gárgyátlan” a lépcső, s ő néhány kupica pálinka elfogyasztása után már elég „gajdultan” folytatja útját.

E kiragadott példákban könnyen arra lehetne következtetni, hogy a regénysorozat tele van tűzdelve tájnyelvi elemekkel. Valójában e különösségek olyannyira finoman vannak adagolva, hogy legföljebb alapos olvasók figyelmét kelthetik föl. Bánffy remekül ismeri a nyelv belső törvényszerűségeit. Olyannyira értő módon bonyolítja a szórendet, hogy a szokatlan szóhasználat sosem furcsaság, de gazdagság, színesség hatását kelti. Amidőn Abády felelősségre vonja a román szegényeket kizsigerelő Rusz Pantyilimont, a saját népét sanyargató ember hosszú lábán ide-oda lóbálja magát lassan, ahogy a ló, amikor „sző”. Közismert szavaknak ilyen szokatlan szerepeltetése jól szemlélteti, hogy a „helyi szín” is sokszor a látványszerűséget szolgálja Bánffy művében.

Tény és kitalálás

Dénestornyát, az *Erdélyi Történet* főszereplőjének faluját, Lélbányát, a képviselői kerületét vagy Jabláncát, a felföldi, észak-nyitrai falkavadászatok színhelyét sem lehet megtalálni a térképen, de a mellékszereplők között olyan súlyos történeti személyiségek akadnak, mint Tisza István, a hitelszövetkeze-

ti mozgalmat elindító Károlyi Sándor, Bánffy nagybátyja vagy Bethlen István. Sőt, egy ízben maga Bánffy Miklós is megjelenik egy pillanatra a színen, nehogy az olvasó könnyedén azonosítsa Abádyt a könyv szerzőjével.

Az önéletrajzi jelleg ugyanis vitathatatlanul megtalálható a regényben. A főhős neve az író családjának eredetére céloz. Egy besenyő származású vezér nem volt hajlandó fölvenni a keresztény hitet, ezért az első magyar király utasítására élve temették el az abádi révnél. Kós Károly 1943-ban *A gazda* című esszéjében ettől a pogány vitéztől származtatta az *Erdélyi Történet* szerzőjét: „E besenyő vezér árván maradt fiai egyikének leszármazói a Losonczi nemzetség, melynek IV. Béla királyunk idejébeli híres nádor ivadék ágából valók a mai losonczi Bánffyok.”

A cselekmény 1904 tavaszán kezdődik s 1914 nyarán ér véget. E bő évtizednek legtöbb belpolitikai és számos európai eseménye fontos szerepet játszik a történetben. Egy letűnt világ teljessége tárul fel. Hogyan báloznak Kolozsvárt; milyen a szamosújvári vásár vagy egy szocialista tüntetés Pesten; mi a különbség egy cigány és egy mágnás hegedülése között; miféle kártyajátékokat kedvel a főrend, miből áll a lakomája, hogyan bonyolít le egy falkavadászatot vagy egy bált s miként mesél el egy adomát? Hihetőleg ez a szinte páratlan művelődéstörténeti anyag is hozzájárult az *Erdélyi Történet* külföldi sikeréhez.

Az előtér szerelmi története s a háttér politikai küzdelmei szerves egységet alkotnak. Abády Bálint tudatának három szintje van: a világpolitika s a magyar közélet éppúgy erősen foglalkoztatja, mint saját egyéni sorsa. Jelen van a képviselőházban és rendszeresen olvassa a nemzetközi helyzettel foglalkozó tudósításokat a külföldi lapokban. Különös figyelemmel kíséri Bosznia sorsát, a képviselőházi jelenetekben pedig viszolygással látja a pártérekek érvényesülését.

Az elbeszélő eredeti módon bonyolítja tény és kitalálás, történelmi s lélektani idő viszonyát. „Valódi” s elképzelt helyszínek megidézése szinte kibogozhatatlanul fonódik össze a regényben.

Bánffy fő művét kétféleképpen is félreértelmezték. Az egyik balhiedelem szerint az *Erdélyi Történet* túlzottan előnyös szín-

ben tünteti föl az erdélyi mágnásokat. Ezt a vélekedést talán Károlyi Mihály fogalmazta meg legkorábban. Így érvelt emlékeztéseiben: „A grófok nem voltak írók, és ha itt-ott mégis tollat ragadtak, és önmagukról írtak (mint például Bánffy Miklós), akkor teljesen hamis és szépített képet adtak világukról.”

Károlyi felfogása személyes okokra vezethető vissza. Közeli rokonság fűzte kettejüket egymáshoz, és Bánffy akkor sem tagadta meg ifjúkori meghitt barátságukat, amikor 1932-ben *Emlékeimből* címmel, Kuncz Aladár emlékének ajánlott könyvében, beszámolt kapcsolatukról. Részvéttel, sőt rokonszenvvel írt ugyan Károlyi Mihályról, de politikai éretlenséget tulajdonított neki. Ingadozást látott nála fellengzős magyarkodás és világpolgáriasság között. Vakmerő szertelenségét testi fogyatékoságának hősiek leküzdésével, hazafiaskodását a szatmári békét megkötő ősenek a közhiedelem szerinti árulása miatti szégyenérzetével is magyarázta. Alapos elemzést adott azokról a politikai balfogásokról, amelyek Károlyi 1918-as kudarcához vezettek.

Károlyi személyes elfogultságból származó véleményét Illés Endre próbálta föléléstenni, abban a bevezetésben, amelyet akkor írt, midőn 1982-ben a Helikon kiadta a regényhármassnak első részét. Egyenesen gyávasággal vádolta meg Bánffyt, ami azért is különös, mert e kiadásból elhagytak olyan részleteket, amelyek egyértelműen a szerző politikai tisztánlátását bizonyítják.

Az *Erdélyi Történetnek* szinte minden mágnás szereplője csődbe kerül – anyagi vagy szellemi értelemben –, a nagy társas összejöveteleiket pedig éppúgy fanyar gúnnyal szemléli az elbeszélő, mint a képviselőházi üléseket. Nagyon nehéz volna érveket találni annak bizonyítására, hogy a regény megszépíti a főrend életét vagy közéleti szerepét.

Valamivel érthetőbb a másik téveszme, mely főként a mű marxista szándékú, vagy annak mondott értelmezéseit jellemzi. Ennek lényege abban áll, hogy Bánffy saját osztálya fölött ítélkezett legnagyobb szabású irodalmi alkotásában.

A zeneszerzőnek indult, de fokozatosan elzüllő Gyerőffy László gróf szomorú sorsa látszólag ezt a nézetet teszi indokolttá. Az sem vitás, hogy a regényhármass hanyatlónak mutatja az erdélyi

főnemességet. E bukás azonban nagyobb méretű pusztulás részeként jelenik meg. Nem annyira osztályként szerepel az erdélyi főrend, mint egyénekként, akiknek többsége külön és nem sok közösséget vállal a többi mágnással. Egy részük valóban életképtelen, de akad köztük színes, mély lelkű, roppant öniróniájú, élesen látó személyiség is. A főhőst nemes célok vezérik. Emberbaráti vállalkozásba fog; mintakertészet létesítésére ösztönöz, hitelszövetkezetet és gazdakört alapít. Igaz, elbukik, de kudarcáról csak részben tehet.

Jelleme nem eszményített; a regény sem az életerőt, sem a gyengeséget nem tünteti föl egyszerűen meghatározható tulajdonságnak. Kovács Dániel, a tizenhat éve szolgáló közjegyző vélekedése azt sugallja, hogy a megváltozott helyzetben már a haladásnak a fölvilágosodástól örökölt eszménye, sőt a reformkor hagyománya sem elegendő; a múlt legszebb gondolatai nem korszerűek a huszadik század elején: „– Nem rossz ember ez a gróf – mondotta magában –, nem rossz ember, jó ember, de mennyire nem ismeri az életet! Istenem, akár egy gyermek!”

Biblia és történelem

A regény három részének címe – *Megszámláltattál... És hijjával találtattál... Darabokra szaggattatol* – Dániel könyvének ötödik részére utal. Bánffy regényhármásának jelentése ugyanúgy a bibliai idézetnek és a történetnek egymásra vonatkoztatásával fejthető meg, mint egy másik református szerző, Ottlik Géza fő művének üzenete. Az *Iskola a határon* első része a Római levél latin fordításából kölcsönzött szavakkal kezdődik: „Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei”. E jelige ugyanúgy példázattá emeli Medve Gábornak, Both Benedeknek és katonaiskolabeli növendéktársaiknak történetét, mint ahogyan Dániel könyvének az a példázata, amelynek kulcsszavai az *Erdélyi Történet* három részének címében szerepelnek és értelmezik azoknak a sorsát, akikről a regényhármás szól.

Míg Belszár király lakomázik s a jeruzsálemi templom edényeit használja a mulatozásnál, egy kéz betűket ír a palotának falára. A király, akinek szól az üzenet, nem képes elolvasni azt. Dánielt hívhatja, kiről tudni lehet, hogy titkok megfejtője. Ő a következőképpen olvassa a föliratot: „Mene, Mene, Tekel, Ufarsin! E magyarázatja e beszédnek: Mene, *azaz*, megszámlálta Isten a te országodat, és azt bétöltötte. / Tekel, *azaz*, megmérettél a fontban, és híjjával találtattál. / Peres, *azaz*, eloszlattott a te országod, és adatott a Média és Persia-belieknek.” Belszár bűne a gőg, a büszkeség és az istentelen világiasság. A fölirat nem figyelmeztetés, de ítélet. Azt jóslja, hogy Belszár országát majd más nép foglalja el.

A példázat nemcsak a mágnásokra, hanem általában a történelmi Magyarországra értendő. Ez mérettetik meg. Nem állja ki a próbatételt, képtelen eljutni a fölismerésig, amely lehetővé tenné fönnmaradását. A felelősséget érző Abády végül is éppúgy kudarcot vall, mint rokona, Gyeróffy László, aki elzüllik. Nincs szó szellemi vagy erkölcsi győzelemről. Abády bukása nem késleltetett diadal. A magyar és román nemzet érdekegyesítése meg hiúsul. A regény végén a hős abba a háborúba indul, amelyik a Trianonban kötött békeszerződéshez vezet. Katonai bevonulása szükségszerű, de nem hoz dicsőséget. Kötelességet teljesít, ám részvétele a háborúban nem tekinthető megtiszteltetésnek, teljességgel hiábavaló.

Bánffy a harmincas években írta s 1940. május 20-án fejezte be élete legnagyobb művészi vállalkozását. Alakjai sokfélék: éppúgy akad közöttük hozományvadász tiszt, mint román pópa vagy erdőőr, agg vándorszínész és megejtett cseléd, bunyevác kupec és harisnyás székely, havasi román favágó vagy pásztor, kalotaszegi vagy mezőségi paraszt és örmény kereskedőnő vagy román ügyvéd. A mai olvasó történeti regényként is felfoghatja Bánffy fő művét. A dualista korszak legtöbb típusa szerepel a regény lapjaiban. A mágnásoké is a felelősség az összeomlásért, de nemcsak rájuk vonatkoznak az ószövetségi szavak. A XX. század eleji magyar képviselőháznak az országház berendezését összetörő s a miniszterelnököt tintatartóval dobáló tagjai ostobának bizonyulnak, mert nem látják be, hogy a Kárpát-medence egysége a Habsburg

Monarchia megszüntetése után nem tartható fenn. Az új nagypolgárságot is elmarasztalás éri, mert a fővárosban összpontosítja a tőkét, elhanyagolja, gyarmatként kezeli Erdélyt. Sőt, a baloldali fiatalok is felelőtlennek mutatkoznak, hiszen ők sem vesznek tudomást a nagyhatalmi törekvésekről és csakis társadalmi osztályokban gondolkodnak, vagyis érzéketlenek a nemzetiségi vágyak iránt. Nem azért éri elmarasztalás a baloldalt, mert „idegen”, nem „törzsökös”, „gyökértelen”, esetleg kifejezetten „elfajzott”, „beteg” vagy „élősdí”, vagy mert figyelmen kívül hagyja a nemzeti hagyományok folytonosságát, hanem azért, mert nincs benne felelősségérzet. Az *Erdélyi Történet* nyelvéből hiányoznak a szervesség eszményére utaló metaforák, amelyek oly döntő szerepet játszanak a szabadelvűséggel különböző okokból szembe kerülő írók – például Paul Bourget, Maurice Barrès, Szabó Dezső, Wyndham Lewis, D. H. Lawrence, François Mauriac, T. S. Eliot, Pierre Drieu la Rochelle, Louis Aragon, Németh László vagy akár Simone Weil – műveiben.

Timisán Aurél, majd egy pópa fia is szemébe mondja Abády Bálintnak, hogy a románság törekvései nem békíthetők össze a magyarság céljaival. Tizenkilencedik századi mágnás elődeihöz, Jósika Miklóshoz, Kemény Zsigmondhoz hasonlóan Bánffy is különös súllyal szerepeltette regényében a nemzetiségi kérdést. Ezért zavaró torzítás, ahogyan a *Megszámláltattál...* szövegét az 1982-es kiadáskor megcsonkították.

A román ügyvéd és képviselő a vonaton találkozik a főszereplővel. Beszédéből a következő megjelölt szavakat hagyták ki: „a magyar és a román egymással szemben állnak, mikor pedig a szláv tenger által körülölelve, mennyire egymásra volnának utalva. [...] Kik a legsovinisztábbak? – Nem az igazi magyarok, hanem mindenféle idegen fajta ember, Rákosi Jenő és társai, akik nagyrészt zsidók.”

Ugyancsak átigazították egy német hazafiaskodónak Kossuth Ferenc elleni kifakadását: „Hát mit várhatsz ettől a Kossuthtól, aki még nem is magyar, mint mi – üvöltött Wuelfenstein hanem tót! Igenis sárga hasú tót: Kohut az tótul kakas, azt mindenki tudja.”

Az idézett részletekből arra lehet következtetni, hogy a regény tágabb összefüggésrendszerbe helyezi a román-magyar ellentétet. Egyfelől emlékeztet arra, hogy a magyarkodás sokszor nem magyar származásúak rovására írható, másfelől összefüggést sejtet a magyarsággal és a zsidósággal szemben megnyilvánult ellenszenv között.

A regény háttérben fölillantott európai vonatkozásrendszer felől nézve nemcsak az erdélyi közélet, de a magyarországi politizálás is kisszerűen parlaginak látszik. Belszár lakomájának példázata nemcsak az erdélyi mágnás osztályra utal, de a budapesti képviselőháza is, amelyben a magukat leghazafiasabbnak tekintő pártok obstrukcióhoz folyamodnak, a véderőjavaslat ellen lépnek föl, és általában úgy gondolják, hogy szavuk csak belföldön hallatszik. Sőt, Dániel könyvének szavai nem kizárólag a történelmi Magyarországra vagy a rövidlátóan politizáló Ballplatzra vonatkoztathatók, de akár az egész földrészre is, amelynek államai sorra szegik meg az érvényes szerződéseket. Európa különböző részei nem törekednek kölcsönös megértésre. Egymást kizáró távlataik viszonyítása teszi az *Erdélyi Történetet* fontos művé a magyarság önismerete szempontjából.

A művészi érték természetesen nem lehet azonos e történeti jelentőséggel. Tagadhatatlan, hogy Bánffy művében sok az egyenetlenség. Abády Bálint és Milóth Adrienne szerelmi jeleneteiben tovább élnek a szecessziós írásmód modorosságai. Bánffytól távol áll Krúdy képzeletének öntörvényűsége, Kosztolányi önfegyelme vagy a regény megújításának Szentkuthyra jellemző törekvése. A huszadik századot meghatározó történeti mozgalmak megjelenítésének átfogó igénye, a különböző nyelveknek és értékrendeknek ütköztetése azonban messzemenően indokolja, hogy foglalkozunk ezzel a regényhármassal. A huszonegyedik század elején, amikor az egyesítés és a szétszakadás erői ismét harcban állnak Európában, különösen időszerű lehet Bánffy három részes regénye, mely e fájdalmas feszültség történetének egyik korábbi szakaszát jeleníti meg.

A képzelet játéka Krúdy műveiben

Miben rejlik Krúdy írásmódjának különössége? Ismeretes, hogy Alvinczi Eduárd, több művének fontos szereplője „teljes közömbösséget árul el a huszadik századdal szemben” (Szegedy-Maszák 2015, 193), és még az 1919 után írt történeteknek is számottevő része Ferenc József korában, az „egykori Magyarországon” (*A kínai közmondás* 1929) játszódik. Egyik elbeszélése (*Asszony a nagybögőben* 1926) az „188*ik esztendő egyik komor, nyilas-havi napján” kezdődik, egy másiknak (*Gallérvatás* 1929) első szavai így hangzanak: „Az 189*-ik év egyik hétfői hajnala”. *A hajdani ügyvéd* (1926) már a címével jelzi a távolságot a jelenhez képest, jellegzetes indítás az „Ez a történet még abból az időből való, amikor” (*Függvényesi az ország keresztapja* 1927). Az első mondat gyakran az „abban az időben” megjelölést tartalmazza. Ha kivételesen „manapság” játszódik a történet, a „valamikor” magasabbrendűnek minősül (*A szőke nő és filkója* 1931), mivel „nincs többé meg a szavaknak régi értékük” – ahogyan egy Gönczi nevű gazdag disznókereskedő állítja (*Szent és csacsi* 1931).

A régi történetekhez illik a régiesnek vélhető elbeszélő vagy régmúlt. Kosztolányi nagyra becsülte Krúdy művészetét, pedig kettejük nyelveszménye erősen különbözött egymástól. Krúdy mellőzte az ikes ragozást, következetesen „úgy [...] mint” szerkezethez folyamodott, sőt Jókaihoz, Asbóth Jánoshoz vagy Kasákhhoz hasonlóan kifogásolható szórenddel élt a „nem-e” használatakor. Általánosságban megállapítható, hogy műveiben sok a német eredetű szó, és olykor idegenszerű megfogalmazást is lehet találni – egyetlen példaként a „megkérdezte Kubinyi Kundot arra nézve, hogy van-e valami kívánsága” szerkezetet idézném (*Az államfogoly*, Krúdy 1930, 1:528).

Viszonylag ritkán folyamodott szójátékhoz, de akkor különös hangsúllyal. Az étel – élet kapcsolatnak, mely *A kidobott vendég* (1927) szövegében kétszer is megismétlődik (Krúdy 1965, 1: 175), jelentősége aligha kíván magyarázatot. Olyan beszélő nevek, mint Szortiment hírlapszerkesztő (*Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája*, 1926), Kraváll úr, a fogadós (*Régi hölgy a Kékszalagban*, 1930) vagy Lókötő úr (*Az úriember, akit lóvá tettek* 1932) nyilvánvalóan a történet allegorikus jellegét erősítik, s különösen illenek olyan műhöz, mint az *Asszonyságok díja* (1919), mely már az Előhang bevezető szavaival is régies hangnemet üt meg: „Lakodalomról, torról és keresztelőről zeng lantom” (Krúdy 2009a, 7). Ilyen kezdet után aligha meglepő, hogy Álom, Lotyó, Repedtsarki mellett Bánat grófok szerepelnek a regényben.

Közhelynek számít, hogy Krúdy szívesen folyamodott hosszú mondathoz – ellentétben kortársaival, Kosztolányival vagy Móriczcal. *Tótágas* (1917) című elbeszélésében az első bekezdés egyetlen 25 soros mondatból áll, s az *Újhold* (1920) elején 28 soros mondat is található. (Krúdy 1964, 17, 126-127). Csapó Gizella, az örökké betegeskedő Ulrik úr gazdasszonya, a következőképpen kezdi kifakadását: „ha ez az ingyenélő, mosdatlan, zsíros Póki úr, aki [...]”. A továbbiakban huszonhat újabb „aki”-val kezdődő tagmondat következik, és csak azután jelenti ki a hölgy, hogy „akkor én a legnagyobb sajnálatomra nem maradhatok meg enél a háznál” (Krúdy 1965, 1: 440-442). Krúdy mondat szerkesztésére döntő hatással van, hogy a történeteiben elbeszélte események sorát minduntalan hasonlatok szakítják meg. A *December, öregember...* (1917) tizenegy soros második mondatában (Krúdy 1964, 98) és a *Mit látott Vak Béla Szerелеmben és Bánatban* (1921) szövegében szintén egy mondaton belül hétszer vált át az ilyen szerkezet az itt és most eseményeiből a máskor és másutt világába (Krúdy 2009a, 434). A szillepszis is hasonló módon töri meg az egyenes vonalú előrehaladást. A betű szerinti és átvitt jelentés egymás mellett szerepel. Jánoska Janka kisasszony magánbeszédében ez az alakzat mindkét irányú, betű szerintitől átvitt, illetve átvittől betű szerinti jelentéshez vezető fajtája megtalálható: „– A bácsikámmal együtt nézegettük a folyó áradását,

amely oly mocskosan nyaldozta a parti füzeseket, mint a rágalom. [...] bánataim sem nőttek nagyobbra a fekete uszár kutyánál” (Krúdy 2009a, 440-441). A *Balerinák* (1920) arra a régi időszakra emlékeztet, „mikor a szerelemnek háziszappan illata volt”, a *Vidéki kisasszony szeszélyei* (1922) történetmondója azt állítja, hogy „a mohos zszindelytetőn [...] keményen áll a bádogbuzogány, mint ama férfiak akarata, akik késő vénségükben is kordában tudnak tartani vérmes, olykor bágyadtan szédülgető fiatal nőket”, és Pimpónia gazdasszony búcsúzik „hajladozó tyúkjaitól, amelyek a porban olyan nyomokat hagynak a lábukkal, mint az asszonyok gondolatai”. „Vékony volt a szája, mint a gyermekek imádsága” – olvasható a *Nemesi koszorúban* (1925) (Krúdy 1964, 213, 232-234, 317).

Krúdy műveiben távoli képzetek helyeződnek egymás mellé. „[K]eresztény és pogány, köznapi és művészi, közösségi és privát egymást látszólag kizáró ellentétei válnak semmissé az étkezés rituáléinak hasonlataiban” – állapította meg Szilasi László az *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* (1926) című történet elemzésében (Szilasi 2002, 317). A néhány évvel korábbi művekben inkább érzékelhető a hasonló és hasonlított közötti távolság, mintsem annak semlegesítése. A számtalan példa közül csak néhányat idéznék, az 1910- 20-as évek fordulóján keletkezett művekből: „egy bolond ákác az ifjúság mézes, szirup ízű emlékeit lehelte magából, mint egy nagy kémény, ahol a múlttal tüzelnek” (*A gyertya egy tiszta házban*, 1917, Krúdy 1964, 36); „a pókfonálok a levegőben olyan hosszan úsztak, mint a zongorázni tanuló kis leányok skálázása, a felhők a kéményekre ültek, mint szegény rokonok kísértetlelkei” (*Az óratorony*, 1917, Krúdy 1964, 61). „Gondjaim elgurultak, mint a pamutgombolyag bóbiskolás közben, [...] a szilveszteri este olyan vígan közeledett, amily vígan az egerek gurigálják a száraz diót a téli padláson” (Krúdy 2009a, 442); „a nők ilyenkor hizlalják fel szürcsölgetett kávéval, morzsánként elfogyasztott kalácsdarabbal, önfeledkezett üldögéléssel azt a testrészüket, amely renyhén asszonyosság, lustán kívánatosság, buján kövérkedőkké teszi őket, hogy másnap úgy tapadjon rájuk egy idegen férfi tekintete, mint a ki-

nyitott bicska” (Krúdy 2009a, 439). A metaforikus szerkezeteket csak nagyon ritkán váltja metonimikus összefüggés, és akkor is hasonlattal egészül ki, mint az *Elaltatott kastély* (1917) című történetben: „A mindennapias külsejű borospalackokban becsem-pészett ital a vacsora vége felé oly csodálatos regéket, mesetörténeteket kezdett mondani, mint egy lerongyolódott, öreg vándorló” (Krúdy 1964, 57).

Krúdy írásmódját mindazonáltal leegyszerűsítés volna egyszerűen metaforikusnak nevezni. Az 1902 és 1907 között írt történeteket mérlegelve, Bezeckzy Gábor arra a következtetésre jutott, hogy „Az idő körkörös felfogása metaforikus és paradigma jellegű, míg a vonalszerű idő metonimikus és szintagma lényegű szerkezetekkel függ össze”, ám „a körkörös idő képletnek a vonalszerű fölötti uralmát keresztezi az elbeszélő alakulása” (Bezeckzy 1998/99, 184-185). Az *Asszonyágok díjában* az események valódinak föltételezett és elbeszél sorrendje között nagyon feltűnő az eltérés, és az időszerkezetet még tovább bonyolítja a másodlagos elbeszélő, sőt a másodlagos történetmondáson belül harmadlagos elbeszélő szerepeltetése. A látszólagos kuszaságot az utolsó előtti, 12. fejezet ellensúlyozza, annak a megjelenítése, ahogyan Natáliát beszállítják a szülőszobába: „Itt üvöltöznek, fogat csikorgatnak, ajkukon tajtékot vernek, homlokukon forrót verejtékeznek, görcsökben fetrengenek a nők, és senki sem segíthet rajtuk, amint a haldoklóknak is egyedül kell útra kelni arra a messzi, sötét útra, amely előttük tátong” (Krúdy 2009a, 153). E szavak előkészítik a befejezést, amely egy születésről és egy halálról ad számot.

Krúdy beszédmódjának irodalomtörténeti elhelyezése nem igazán mondható sikeresnek. Egyik nyelvészünk „a Prousténál is modernebb prózai irányokkal” rokonította írásmódját (Pethő 2004, 60). Szauder József szerint „Joyce és a Nouveau roman (pl. Michel Butor) között van a helye valahol” (Krúdy 1965, 2:531), holott a *Finnegans Wake* „portmanteau” szavainak vagy a *L'emploi du temps* (*Időhasználat*) megszerkesztettségének nincs rokona Krúdy műveiben. Bori Imre – aki sokat tett azért, hogy Krúdy műveit megbecsüljük – „szürrealisztikus világábrázolás”-t

emlegetett, sőt az *Őszi versenyek* (1922) méltatásakor „a nő dadaista gesztusá”-ról értekezett (Bori 1978, 184, 173). A dadaizmus a műalkotás létét tette kétségessé. Krúdy műveinek értelmezése nem ad alapot arra, hogy ezzel a mozgalommal hozzuk őket kapcsolatba. A szürrealisták szövegeiben kétségkívül lehet találni olyan szerkezeteket, amelyek feszültséget teremtenek hasonló és hasonlított között. „Je t’aime à la face des mers / Rouge comme l’oeuf quand il est vert” – olvasható André Breton *Tiki* című költeményében. A szürrealizmusnak azonban nem az ilyen hasonlat volt a meghatározó ismérve, hanem a mélylélektan ösztönzésére kialakított automatikus írás. Ennek Krúdy művészetéhez nincs köze.

Általában véve, meglehetősen a bizonytalanság, milyen mozgalomra is utalhat Krúdy írásmódjának értelmezője. „A világ álomszerű érzékelése [...] tipikus szecessziós vonás” – olvasható egy tanulmányban, amely utóbb az impresszionizmust is szóba hozza, azzal az indokkal, hogy „a mellérendelés [...] az impresszionista és szecessziós szövegek tipikus jegye” (Czetter 2004, 20-21). Nehéz volna cáfolni, hogy a világ álomszerű megjelenítése döntő szerepet játszott a romantikában. Albert Béguin *Lâme romantique et le rêve* (1937) című könyve csak egy a sok olyan szakmunka közül, amely bizonyította ezt, a mellérendelés pedig uralkodó például Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man* című regényében, amely aligha tekinthető impresszionista alkotásnak. Lehet arról értekezni, miként hatott az impresszionista festészet Proustra, avagy a Roger Fry nyomán posztimpresszionistának nevezett Cézanne művészete Virginia Woolfra, ám Krúdy esetében hasonló képzőművészeti ösztönzésről nincs tudomásom.

Ezúttal nincs módomban arra, hogy bővebben foglalkozzam azzal a nehéz kérdéssel, mennyiben szükséges figyelembe venni nemzetközi eredményeket. Pusztán annyit állapíthatok meg, hogy az irodalmi impresszionizmus külföldön nem igazán elfogadott megjelölés, és a szecesszió (néhány országban Art Nouveau) is elsősorban a képzőművészetben számít jól körvonalazott fogalomnak. Általán ismert magyar irodalomtörténeti szakmunkák-

ban inkább csak utalnak rájuk; alapos meghatározásukkal eddig nem találkoztam. Ezért is irányzatokra hivatkozás nélkül mérleget a stilizálásnak néhány jellemző módját. Az 1910-es és a húszas-harmincas évek szövegeire hivatkozom, szándékosan nem középpontba állítva a sok tanulmányban méltatott Szindbádról írt történeteket. Szauder az utolsó pályaszakaszt két részre osztotta: „Az első, mintegy 1930-ig, az utolsó nagy fellendülés ideje; [...] a másik, az író haláláig tartó, már kimerülésről tanúskodik; [...] motívumok ismétlése és fáradt érzelmesség is feltűnik [...] az elbeszélő véna kifáradását érezzük” (Krúdy 1965, 2: 523, 549, 552). Való igaz, hogy a harmincas évek elején írt elbeszélések – így a huszártisztból hivatalnokká lett Szent Mihályról vagy a Kikericsy kisasszonyról és Kompolti úrról szóló történetek – hanyatló képzelőerőre engednek következtetni, sőt a kései Szindbád-történetekben olyan giccses részletek is előfordulnak, mint például a következő: „ajkát nézte, és arra gondolatban forró, nyelves puszikat rakosgatott” (*Győztél, Kossuth!* 1931, Krúdy 1965, 2: 468).

Nyelvészeink joggal emelték ki a halmozás fontos szerepét Krúdy műveiben (Pethő 2004, 54). Egyik legjobb regényének, a *Napraforgónak* (1918) alighanem ez lehet egyik szervező eleme: „Akik egy kocsmá nélkül kénytelenek lettek volna bűvös vadászok, fagallyakon nyargaló kísértetek, országutakon elshahánó vándorlók, háztetőgerinceken elmosódó holdvilágfoltok, kutyaszorítóban rekedt, kapu alatti árnyékok, a hold körül bódorgó, eltévedt füstkarikák, csillagsugarakból ellengő porszemek, az öngyilkos lábánál álldogáló rábeszélők, szélhámos kalpagú patkányfogók, álmatlan szűz leányokhoz belopózkodó kerítő gondolatok lenni” (Krúdy 2008a, 59). Pistoli a következő szavakkal kéri meg Maszkerádi kisasszony kezét: „Semmit sem akarni, csak nyugalmat. Semmit sem remélni, csak a holnap jó időjárását. Senkiben sem bízni, senkinek sem hinni, semmi rendkívülit nem gondolni, csak élni, élni, szeretni, elaludni, felébredni, egészségesnek lenni... Kényelmes papucsot viselni s tollas ágyban hálalni. Boldog, hosszú öregséget élni, amely az életnek java. Becsületesen átaludni az éjszakát, az ebéd utánokat,

egy-et-kettőt kurjantani, verekedni s kibékülni” (Krúdy 2008a, 94). A főnévi igeneveknek a történetmondás idejét, előrehaladását felfüggesztő sorozatának szerepkörét a szövegkörnyezet határozza meg. Tulajdonképpen a záró fejezetnek az a chiazmosos mondata is halmozásnak tekinthető, melyet Eöry Vilma elemzett (Eöry 2004): „A sóstói tölgyek alatt magános kis padon nézegetni a napsugár nyári foltjait; esténként a tópartról hallgatni kistatai Virágh Aladár telekkönyvvezető úr fuvolázását; összeráncolatni ujjai hegyét a szikes fürdővízben; jó szagú ebédeket enni; délutánonként megvárni a nyíregyházi talyigákat, amelyek mulatni vágó urakat hoztak az erdőn át; a természetes és előkelő külsejű Benczi Gyula cigányprímást hallgatni, aki úgy állt bandája élén, mint egy törvénytelen gróf –; és sokat unatkozni” (Krúdy 2008a, 197).

A múlt emlékképei hosszú fősorolásként (katalógus alakjában) tűnnek föl a vak ember tudatában: „nők, akiket az ablakon át látott, amint harisnyájukat leeresztették, nők, akik magas hintóikra felszállva, életteljes lábszárukat mutatták az ácsorgóknak, nők, akik felgyűrt szoknyában ruhát mostak a folyóban, nők, akik szoknyájukat lengették alá almafákról, nők, akik napsütéses erkélyeken áttetsző ruhákban álldogáltak, amíg a rossz szemű titokban alant megállott, nők, akik gondtalanul, senkitől sem látatva hintáztak kertekben, és a magasba emelték szétvetett bokájukat, míg a rossz szemű görbedt hátgerinccel sompolygott a kert alatt, nők, akik fürdőházakban vizet locsoltak, nők, akik hegyek között való kirándulásoknál leguggoltak a bokrok között, és elveszítették koronával megjelölt alsóruhájukat, nők, akik álmukban forrót sóhajtvá kitakaróztak, és a rossz szemű úgy állott felettük, mint egy rabló... nők, akiknek olyan fehér volt a harisnya a lábukon, mint a nyárfák héja” (Krúdy 2009a, 349-350).

Krúdy írásmódjának másik jellegzetessége a föltételes mód gyakori használata. Az *Őszi versenyek* (1922) hangnemét a „lett volna”, „mintha azt várta volna”, „mintha azt mondta volna pillantásával”, „szívesen laktunk volna itt”, „mintha valakinek a lakásában tartózkodnék, aki nincs otthon”, „Ben egy tányér káposztáért eladta volna e percben az úrnő lelkét, ráadásul a magáét is”

szerkezetek határozzák meg (Krúdy 2009b, 14, 17, 20, 24, 33, 35). Az úrnő úgy szól az elcsapott zsokéhoz, „oly bizalommal, mintha évek óta házaseletet folytatna Bennel” (Krúdy 2009b, 36). A figyelmes olvasó hamar észreveszi, hogy a feltételes mód arra emlékeztet: a cselekmény a férfi főszereplő képzeletében játszódik.

A meseszerűség nem korlátozódik a Szindbádról írt elbeszélésekre. *A betyár álma* (1919) akácfákat szólaltat meg, s a *Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban* egyik női szereplőjének hat ujja, másiknak három keble van. Ez utóbbi mű éppúgy hivatkozik az *Ezeregyéjszakára*, mint a *Nagy Kópé* (1921). Frimet, a zsidó lány az arab mesegyűjteményben szereplő egyik hölgygel azonosul, s így szól a főhősnek: „te vagy az én szultánom” (Krúdy 2009a, 331-332).

A kérdőmondatok gyakorisága is feltűnő Krúdy műveiben. Indokoltságukat a szereplők belső megközelítésére lehet visszavezetni. „Egykor szerette ő is az ősz [..]. De vajjon így van-e ma is, a néni házában, válópöre lefolyását várva. Mi lesz és hogyan lesz, azt a jó Isten tudná csak?” – kérdezi magától a varjak repülését szemlélő Julia asszony *Az ura várja* című, kötetben 1899-ben kiadott elbeszélés legelején (Krúdy 1899, 31). „Vajon hol van ilyenkor a csósz? Merre lógatja rozsdás flintáját, búsfütyös kedvét, apró gombbal kivarrott mellényét és rózsaszínű szűrét, amely alól meg lehet lesni az ősz, amikor révülten, özvegy kedvvel befordul a szélmalom mellett a mezőkre?” (Krúdy 1964, 119). Ventusz Vé-nusz belső beszédének részei e mondatok, *A madárijesztő szeretőjében* (1918), melynek hősnője kénytelen a félkarú katona helyett más szerelmezt keresni. Természetesen azzal is lehet érvelni, hogy e megnyilatkozások akár az elbeszélőtől is származhatnak. Ki beszél? E kérdés joggal vethető fel a tizenkilencedik-huszedik század elbeszélő prózájának ilyen mondatainál. Thomas Mann *Halál Velencében* (1911) című kisregényében is található hasonló kérdés: „Rächte sich nun also die geknechtete Empfindung, indem sie ihn verließ, indem sie seine Kunst fürder zu tragen und zu beflügeln sich weigerte [..]?” (Mann 1960, 8:449). Aschenbach avagy a történetmondó szavai ezek? Aligha lehet egyértelműen eldönteni. Krúdy művészetének egyik sarkalatos kérdése, meny-

nyire tart távolságot az elbeszélő a szereplővel szemben, mi a viszony a történetmondó és a szereplő értékrendje között.

Amennyiben igaz, hogy a megismerésről kétféle elképzelés alakult ki: az egyik szerint „minden amit tudunk, kijelentések formájában van a fejünkben”, a másik hívei viszont azt tételezik föl, hogy „tudásunk egy jó része 'képekben' jelenik meg” (Pléh 1998, 125), akkor azt mondhatjuk, Krúdy művei az utóbbi szemléletet képviselik. Nemcsak olyan gyakran méltatott történetekre lehet hivatkozni, mint a fényképész kirakatának a látványát megjelenítő *Női arckép a kisvárosban* (1911), a cukrászné apjának fényképét szerepeltető *A híd* (1911) vagy a Szindbád anyjának esküvői képéről írt *Addig ér az ember valamit, amíg a szüleje él* (1924), de a *Tótágas* kötet címadó elbeszélésére (1917) is, melynek szövegét „Daguer [sic!] képei” szervezik vagy a rövid és nem különösebben jelentékeny *Bánat utcára* (1920), melynek hőse, Achill „esténként sorban belészeretett az úrhölgyekbe, akiknek arcképét” bérelt lakásában, „a kanapé felett megtalálta” (Krúdy 1964, 195), sőt akár egészen korai kötetre is. „Megfordulok a csengő női hangra. Ki ez? Mosolygó leányfő a Tizián vásznairól” – olvasható az *Ifjuság* bevezető szövegében (Krúdy 1899, 4).

Legalábbis valószínűsíthető, hogy Krúdy ismerte Kosztolányinak azt a művét, amely *Vakság* címmel „*A Budapesti Napló* eredeti tárcája”-ként jelent meg, 1907. július 27-én, majd a *Tolnai Világlapja* is közölte 1911. április 23-án, sőt, *A vak* címmel az *Élet* is, 1910. január 30-án. Talán Füst Milánnak azt az eszmefuttatását is olvashatta a *Nyugatban*, amelynek sarkalatos állítása szerint „a haladás most a belső szemlélet irányának kedvező”, ezért a korszerűséget így lehet körvonalazni: „A belső szemlélet művészete [...]. A külsők megfigyelése helyett tehát ön-megfigyelés” (Füst 1909, 122, 120). A *Mit látott Vak Béla Szerelében és Bánatban* ilyen felfogást juttat érvényre.

Miután megfosztják a látásától, a vakember mindenütt szemeket tételez föl. „Szeme volt az útszéli kútnak, égkék szeme és tengerzöld szeme, ha viharfelhők tornyosultak az égen. Szeme volt annak a toronynak, amely a látóhatár széléről örökké e tájra merengett. De bizonyosan pislogott a szélmalom is” (Krúdy

2009a, 298). A vak szaglása, tapintása és hallása rendkívül érzékennyé válik; számára „színe és alakja is lett a hangnak”, „szerette a magyar népdalokat [...] látta ő ezeket a melódiákat [...]. Sokszor félt, hogy beleütközik orrával, homlokával valamely hangba” (Krúdy 2009a, 384, 296). A vakság alkalmat ad arra, hogy a történetmondó érvényre juttassa a belső látás öntörvényűségét: „Látta megmozdulni a nő derekát, amely mozdulatot a nők még abból az időből tanultak, midőn csigák voltak, és a tengerek dagályával kiringatóztak a partokra” (Krúdy 2009a, 435).

A belső nézőpont uralma nyilvánul meg abban, hogy a vakember halottlátó: „Egy úrleány, bizonyos Hajnalosi Virág nevezetű, akit a vízivárosi régi temetőben ismert meg a rossz szemű, és már 1846 óta halott volt, még arcképével is megajándékozta. [...] Aztán jöttek az új telek, új tavaszok, Hajnalosi Virágot felváltották mások [...]. Felszálltak a sírok mélyéből, midőn esteledni kezdett; köd bolyongott a fák között, és a hold messziről hunyorított; megrázták ruhájukat, mintha a szél rázna nyárfákat; jöttek egyik fatörzstől a másikig a sötétben, olyan halkán, mint a vakok; ráléptek fehér lábukkal a piros levelekre, és azok megfehéredtek, mintha megfagytak volna; belépkedtek a félig nyitva felejtett ablakokon” (Krúdy 2009a, 317).

A *Mit látott Vak Béla Szerelemben és Bánatban* többször is hivatkozik álmoskönyvre. „Kincsem, aki arról volt híres, hogy a legjobb álomfejtő volt a társaságban”, Szerénka három álmát beszéli el, előre bejelentvén, hogy „mind a három álom halált jelent” (Krúdy 2009a, 420). Ezek a betétek szépen megformált átomleírások, amelyeket nem célszerű komolykodón olvasni. Érdeemes emlékeztetni arra, ahogyan Márai jellemezte Krúdyt 1967-ben: „ez a nagy író – mindenről és mindenkiről – örökké parodisztikusan beszélt [...] feltételezte az olvasó cinkosságát, azt, hogy együtt röhögnek, író és olvasó” (Márai 1977, 227).

Legjobb olyan asszonyt elvenni, akinek első férjét felakasztották (1925). Az ilyen cím mintegy megelőlegezi a humort. „Óvakodj a vizicsikó fejű nőktől” – mondja Szindbád a (törvénytelen) fiának (*Valamely szívhez szóló történet* 1925, Krúdy 1964, 496). „Káposztát vegyek vagy melankóliát” – tűnődik magában Tiro-

li (*Az ember, aki mustármag volt* 1926, Krúdy 1965, 1:144). Fridolin álmában a temetkezési vállalkozó azt állítja: „Fel kell nyitni a hasukat a kövér embereknek, hogy elférjenek abban a faládában, amelyet az asztalosok nem akarnak bővebben szabni” (*A pincér álma* 1927, Krúdy 1965, 1:211).

Talán legjobban az *Álmoskönyv* figyelmeztethet arra, hogy a szakirodalom viszonylag keveset foglalkozott Krúdy műveinek humorával. Legújabb kiadásának sajtó alá rendezője joggal állítja, hogy ez az olvasók kezébe először 1920-ban adott könyv az írónak legtöbbször kinyomtatott munkája. Néhány utánnomása ugyanazzal az ISBN számmal került forgalomba, ezért pontosan azt sem lehet megállapítani, hány kiadást ért meg. A Kalligram Kiadó sorozata az 1925-ös második kiadást veszi alapul, de minden korábbinál teljesebb, és csakis bizonyíthatóan Krúdy által írott szövegeket tartalmaz.

Krúdy és Kosztolányi. A napjainkra újra népszerűvé vált Márai őket tartotta a korai huszadik század legjelentősebb magyar prózaíróinak – Móriczcal szemben főntartásokkal élt. Bírálni természetesen mindenkit lehet – egykor hajnalig vitatkoztam Krúdy regényeinek szerkesztetlenségéről Baránszky-Jób Lászlóval. Később viszont éppen Krúdy értékeit próbáltam bizonygatni egy Németh G. Bélával folytatott eszmecsereben. Azt állította, hogy a magyar Szindbád megalkotójának munkássága „valahol *A víg özvegy* és *A rózsalovag* között” helyezkedik el, amire annak idején, zöldfülűen annyit jegyeztem meg, hogy *A rózsalovag* nem olyan jó, *A víg özvegy* pedig nem olyan rossz, mint ő véli, elhallgatván, hogy ez utóbbi műről akkor szinte semmi fogalmam nem volt. Azt természetesen nem állítanám, hogy Krúdy hatalmas terjedelmű életműve egyenletes színvonalú volna – szinte a legkorábbi éveitől élete végéig adott ki a kezéből szép és nem igazán sikeres alkotásokat. A legutóbb „királyregények” néven kiadott, egyáltalán nem a korai évekből származó művek például aligha tekinthetők jelentős alkotásnak. Az *Álmoskönyv* sem tartozik legjobb művei közé, de segíthet írásmódjának jellemzéséhez.

Legteljesebb változatának nagyobbik fele álmok jelentésének a jegyzéke, ábécérendbe szedett kulcsszavak szerint. A források

korábbi álmoskönyvek, az író apai nagyanyjának, Radics Máriának és másoknak, közöttük magának az írónak a gyűjtései – talált tárgyak erősen Krúdy írásmódjához hasonlítva. Az olvasó számára egymáshoz nem illő képzetek kapcsolódnak össze: „Árbocksárban vadlibákat látni: kalandod lesz; Bojtár. Károsodás; Cédrus. Szerencsés jövő” (Krúdy 2008b, 41, 55, 63). Az álom nyelve olyannyira nem azonos az ébrenléttel, hogy ami az egyik világban jót ígér, az a másikban veszteséget hoz: „Bitófán látni magad (lógva): nagy becsületben és hírnévben lesz részed; Felégetni valamit: szerencse; Háborúba menni: öröm” (Krúdy 2008b, 54, 101, 121). Az értelmezés viszonylagosságát mi sem bizonyítja jobban, minthogy ugyanaz az álom mást jelent az egyik, mást a másik álmodó számára: „Karácsony éjjelén égből citeraszót hallani: lánynak szerető van útban, öregembernek halál; Lánc. Szegénynek fogság, gazdagnak szerencse; Örjöngő. Ha férfi: szomorúság, ha nő: vidámság” (84, 166, 196). A két világ nyelve nem illik egymáshoz, s szembeállításuk általában humoros hatású: „Feleség. Veleélni: harag; Férfj. Szerencsétlenség; Fogaidat tisztítani: nagy ártalom; Gordonka. Szorult helyzet; könyök (ha fáj): rossz sógorság; Lenyakaztatni. Nagy szerencse; Nadrággomb: árulás; Pénzt az árnyékszékekben hagyni: elveszített szerelem; Posztót lopni: hosszú, boldog élet; Ravatalon feküdni: nagyon kellemes változás a közeli jövőben; Regényt olvasni: lustaság; Színházban lenni: kár; Tetű. Nagy szerencse” (101, 102, 112, 159, 169, 184, 204, 207, 210, 226, 232). Utalásszerűen szóba kerül a magyar történelem: „Bécsbe menni. Gond” (49), irodalmi áthallás is akad – például a homokember megidézésekor –, sőt hivatkozások is előfordulnak Freudra és Ferenczi Sándorra, de a hangnemtől távol áll a nagyképűség. A magyarázatokat olykor Szindbád adja meg, arra ösztönözve az olvasót, hogy feledje a különbséget hozott anyag és eredeti alkotás között.

A kettős én, a hasonmás rögeszmésen foglalkoztatta Krúdyt. Az *Asszonyosságok díja* negyedik fejezete a következő bekezdéssel záródik: „A temetésrendező akkor észrevette saját magát egy kerítés mellett, némileg eltávolodva az utcai lampionoktól, farsangi lármától. Ott állt ő saját maga a sötétségben, ruházata, arca, ka-

lapja ugyanaz, és ez időtől fogva elválhatatlanok lettek az ismeretlennel, az idegennel, akit eddig még sohase látott... Ő volt az, aki rákiáltott. Az ő parancsoló hangjának nem tudott ellentállni. Czifra János állt a kerítés mellett, és várt, amíg Czifra János aprókat lépkedve hozzá közelített” (Krúdy 2009a, 44). Az *N. N.* (1920) záró fejezetében Szomjas úr „kis rulett-gépet vett elő a megfelelő táblázzal. [...] Az ablak tárva volt. Két fehér leánykar nyúlott ki, és átölelve tartott egy férfit, aki az eresz alatt állott. Nyúlánk, magas ember volt az idegen, a fejét nem láthattam mindjárt, mert az odabenn volt az ablakban, és bizonyára jól érezte magát. / – Hő! – kiáltott Szomjas úr. / Az idegen megrettenve bontakozott ki az ölelő karokból. Felénk fordult az alkonyatban. / S ekkor, talán először életemben, gondoltam, hogy megbolondultam. *Én* álltam ott az ablak előtt. [...] *Én* néztem szembe Szomjas úrra” (Krúdy 2009a, 281, 283).

A kettős én szerepe egészen föltűnővé válik az *Álmoskönyv* rövidebb középső részében. „Két kéz írta az *Álmoskönyv* második részét, a Babonák könyvét. / Az egyik kéz dolgozott fényes napvilágnál, amikor a kőművesek az ő sokablakú, téglából és malterből való házaikat építik [...]. A másik kéz – a ’jegyzeteket’ író kéz – éjszaka dolgozott az íróasztalnál. Éjjel, amikor különös hangokon szólal meg a sziget alatt elkanyarodó Duna, tótul, németül, csehül beszélgetnek egyes hullámok” (250-251). Az álmokhoz hasonlóan a babonák világa is egyfelől készen kapott, másrészt viszont maga a felfokozott képzeletbeliség. A boszorkányokról, kísértetekről, táltosokról, lidércekről, sárkányokról, kincásókról, kuzuzslókról vagy szellemidézőkről előbb egy hitetlen ír csúfondárosan, majd egy hívő, aki szerint „A középkor sohasem múlik el” (269). Az asztaltáncoltatásnak szentelt rész óhatatlanul is fölveti a kérdést, vajon nem innen merített-e ösztönzést a nagy kortárs az *Aranysárkány* záró jelenetének megalkotásához.

A kötet harmadik része „A kéz könyve” alcímet viseli, s lényegében a tenyérjósással foglalkozik. Az *Álmoskönyv*nek több korábbi kiadásából kihagyták, arra hivatkozva, hogy nincs „irodalmi értéke”. Krúdyt nem szabad tudálékosan olvasni. Szó esik itt Shakespeare-ről és Puskin Sándorról, de a hangnem nagyon

távol áll a fontoskodástól. Humorérzék nélkül aligha értékelheti valaki az olyasféle részeket, mint a nőknek ezt a sommás jellemzését: „Csak azért mennek férjhez, hogy ehessenek a lakodalmi tortából. Gyakran szenvednek gyomorelrontásban” (307).

Az *Álmoskönyv* egykori sikeréhez hozzátartozott, hogy az első kiadás megjelenése után, 1921-22-ben, Krúdy sok száz levelet kapott olyanoktól, akik egy-egy álmuk megfejtését várták tőle. A Kalligram Kiadónál megjelent kötet függelékében olvashatók azok a válaszok, amelyeket egykor a *Színházi Élet* és az *Újság* közölt. Ezek csak megerősítik, hogy Krúdy nyersanyagot keresett az álmoknak s hiedelmeknek a leírásában. A beavatott olvasó tudhatta, hogy Márkus Emília álomleírásán s Krúdy tiszteletteljes megfejtésén egyaránt mulatni kell, hiszen a nagyszerű s mellesleg igencsak józan színésznő történetéhez nem az idézetekkel tarkított álmagyarázat adja a kulcsot. A korabeli közönség számottevő része tudta, hogy amikor Márkus Emília a lányáról nyilatkozott, akit „ismeretlen, vad külsejű, állatbőrbe öltözött férfi ragadott magával a tenger felé” (333), Vaclav Nizsinszkijre célt, aki feleségül vette Pulszky Romolát. Más példát is lehet idézni annak sejtetéséhez, hogy a levelek sokszor nem álomleírások. Egy bizonyos Mancsi például arról számol be, hogy gyerekkorában látta Ferenc Józsefet, később olvasta, mit írt Pap Viktor Beethovenről, majd három férfiba volt szerelmes, az elsőt Ady Endrének, a másodikat Szép Ernőnek hívták, a harmadiknak nevét azzal az indokkal nem közli, hogy „sokan ismerik őt Budapesten” (336).

Krúdy legtöbbször fanyar humorral csúfolta ki a neki küldött leveleket, amelyek Zita királynőtől Herczeg Ferencig, Fedák Sáriig és mozisínészekig a kor nevezetességeit vonultatták föl. A sok-sok hölgy magakellető szövegének hangnemét jól példázhatja az a vallomás, amely egy városligeti séta elmesélését így rekeszti be: „Nagyon sírni kezdtem, erre kipattant a földből Krúdy Gyula úr, megfogta a kezem és *haza vezetett*. Otthon a mama, hiába kérte Krúdy Gyula úr, becsukott a spájzba, és én ott voltam egész nap, és folyton sírtam” (344). A mai olvasó már-már arra

gyanakodhat, hogy nemcsak a mulatságos megfejtéseket, de magukat az együgyű levélkéket is Szindbád találta ki.

„[...] doktor lehet mindenki, akinek diplomája van, de a kuruzsláshoz [...] az kell, hogy a kuruzsló gyógyítani is tudjon” (272-273) – mondja a szerző a babonák taglalása közben. Az úgynevezett műértő – kinek elvileg doktori címe is van – csak is nagy tisztelettel adózhat a magyar irodalom egyik legnagyobb kuruzslójának.

HIVATKOZÁSOK

- Bezeczy, Gábor (1998/99) “Gyula Krúdy’s Early Short Stories”, *Hungarian Studies*, 13: 179-198.
- Bori Imre (1976) *Krúdy Gyula*. Újvidék – Budapest: Forum – Szépirodalmi.
- Czetter Ibolya (2004) „Stílus szintézis Krúdy Gyula: Pesten lakott egy fuvolás című novellájában”, in Jenei Teréz – Pethő József (szerk.) *Stílus és jelentés: Tanulmányok Krúdy Gyula stílusáról*. Budapest: Tinta, 16-24.
- Eöry Vilma (2004) „Egy Krúdy-mondatról: Mondatszerkezet, szöveg szerkezet, pragmatikai jelentés”, in Jenei Teréz – Pethő József (szerk.) *Stílus és jelentés*, 25-32.
- Füst Milán (1909) „Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről”, *Nyugat*, 2. II: 117-125.
- Krúdy Gyula (1899) *Ifjúság: Rajzok és elbeszélések*. Budapest: Pesti könyvnyomda-részvénytársaság.
- Krúdy Gyula (1964) *A madárijesztő szeretője*. Szerk. Barta András és Szauder József. Budapest: Magvető.
- Krúdy Gyula (1965) *Utolsó szivar az Arabs Szürkénél*. Szerk. Barta András és Szauder József. Budapest: Magvető.
- Krúdy Gyula (2008a) *Regények és nagyobb elbeszélések 7*. Sajtó alá rendezte Kelecsényi László. Pozsony: Kalligram.
- Krúdy Gyula (2008b) *Álmoskönyv*. Sajtó alá rendezte Kelecsényi László. Pozsony: Kalligram.
- Krúdy Gyula (2009a) *Regények és nagyobb elbeszélések 8*. Sajtó alá rendezte Kelecsényi László. Pozsony: Kalligram.
- Krúdy Gyula (2009b) *Regények és nagyobb elbeszélések 10*. Sajtó alá rendezte Kelecsényi László. Pozsony: Kalligram.
- Mann, Thomas (1960) *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer.

- Márai Sándor (1977) *Napló (1958-1967)*. München: Újváry „GRIFF” Verlag.
- Pethő József (2004) „Az emlékezet, amely váratlanul ide tévedt’: Emlékezés és halmozás Krúdy N. N. című kisregényében”, in Jenei Teréz – Pethő József (szerk.) *Stílus és jelentés*, 54-61.
- Pléh Csaba (1998) *Bevezetés a megismeréstudományba*. Budapest: Elektronikus Kiadó Kft.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2015) „L'autofiction dans l'oeuvre de Krúdy”, in Kányádi, András (dir.) *L'univers de Gyula Krúdy*. Genève: Éditions des Syrtes, 189-198.
- Szilasi László (2002) „Maggi: Étel által történő helyettesítés és evés által történő emlékezés Krúdy Gyula *Isten veletek, ti boldog Vendelinek!* című novellájában”, *Literatura*, 3: 313-321.

Richard Wagner alkotásainak nyoma Joyce műveiben

Összehasonlíthatók-e a különböző művészetek? Erre a kérdésre nem először kereselek feleletet. Az újabb mérlegelést az indokolja, hogy meggyőződésem szerint nem lehet egyértelmű választ találni.

A különböző művészetek vagy ismeretet hordozó közegek (médiумok) együttes tanulmányozása régóta fontos része annak, amit összehasonlító irodalomtudománynak szokás nevezni. Nagy a kísértés az átjárásra e területek között, ám veszélyei is lehetnek az ilyen kalandozásnak. Nehezen volna bizonyítható, hogy Virginia Woolf első regényében a hősnő halála „a Gesamtkunstwerk jelképes lebontásaként (dismantling) olvasható”, a *Tristan* „stílus vonatkozásában nagyon francia mű”, a *The Waves* szereplői közül Jinny „rajnai sellő”, „Louis tapasztalata a regény elején a Nibelung Alberich alakját idézi föl”, „a középkorú Bernard Wotan alakjával társítódik”, „végső magánbeszéde pedig Brünnhilde helyzetének felel meg” (Sutton 2015, 4, 78, 147, 148). A feminista kritika túlzásaként minősíthető, hogy E. M. Forster *A Room with a View* (1908) és Virginia Woolf *The Voyage Out* (1915) című regényének hősnője „nők számára tiltott” műként adja elő Beethoven utolsó zongoraszonátáját (Sutton 2015, 61), hiszen az op. 111-nek Elly Ney (1882-1968) volt egyik legavatottabb tolmácsa. Ha az irodalmár komolyan veszi a szakszerűség követelményét, minden idejét a saját területének megismerésére kell szánnia, és így szerzett tájékozottsága nem okvetlenül hatalmazza föl arra, hogy érvényes kijelentéseket tegyen zenéről, festészetről vagy mozgóképi alkotásokról.

A műkedvelő könnyen enged a csábításnak, hogy a társművészetekre utaljon, de az efféle kirándulások ritkán bizonyulnak szakszerűnek. A „zenei” jelzőt sok alkotó vagy értelmező átvitt, metaforikus vagy nehezen körvonalazható értelemben használja. Celan egyik korai költeményének *Todesfuge* a címe, és Aldous Huxley félig-meddig önéletrajzi hőse, Philip Quarles „ellenpontozó cselekmények”-ről ír a följegyzéseiben (Huxley 1965, 301). *Das literarische Kunstwerk* című kiváló könyvében Roman Ingarden a többszólamúság kifejezéshez folyamodik, amikor a jelentésegységek rétegét tárgyalja, és Mihail Bahtyin is Dosztojevszkij többszólamú regényírásáról írt. Jelentős magyar irodalmár is állította, hogy „József Attila nagyon közel került a polifónia jelenségének irodalmi alkalmazásához” (Kovács 2011, 112). Megítélésem szerint mindezekben a művekben kissé félrevezető a szakszó használata, amennyiben a többszólamúság egyenrangú szólamok egyidejűségét jelenti. Talán még az sem szerencsés, ha „mítosz és tény ellenpontját” emlegetjük az *Ulysses* elemzésekor (Ellmann 1982, 359, 361). Lehet, még magának Joyce-nak állítást, amely szerint az *Ulysses* 11. fejezete „fuga per canonem”-hez hasonlítható (Joyce 1966, 129) is inkább szerzői védekezésként érdemes felfogni, melyet az tett indokoltá, hogy a korai olvasók – közöttük Ezra Pound és Harriet Shaw Weaver – nem fogadták tetszéssel az Ormond vendéglőben játszódó jelenetet.

A *Howards End* V. fejezetében a szereplők a művészetközi összehasonlítások lehetőségéről cserélnék eszmét. Margaret Schlegel a testvérével vitatkozik: „Helent egyedül az a cél vezette, hogy dallamokat a festészet nyelvére fordítson le, és képeket a zene nyelvére. Roppant leleményes, [...] de szeretném tudni, mit nyerünk ezzel? [...] Nem tudom, mikor jön el a nap, amikor visszatérünk ahhoz, hogy a zenét zeneként fogják föl. [...] Természetesen Wagner a fő kolompos. Mindenkinél többet tett a tizenkilencedik században azért, hogy összekeverjék a művészeteket” (Forster 1961, 38).

Ezúttal főként azt a kérdést szeretném mérlegelni: mennyiben fogadhatja be az irodalom a többi művészetet. Zene és irodalom viszonyára összpontosítom a figyelmemet, különös te-

kintettel Joyce és Wagner alkotásaira. Tagadhatatlan, hogy a huszadik század elején az angol nyelvű regény alkatilag egymástól nagyon különböző három művelője is kiindulópontnak tekintette Wagner művészetét. Nemcsak Virginia Woolf, aki ellátogatott Bayreuthba, de D. H. Lawrence is, akinek *The Trespasser* (1912) – első változatban *The Saga of Siegmund* – című második regényében a két főszereplő közül Helena „Wagner töredékeket játszott a zongorán”, „állandóan a *Tristan* egyes részeit dúdolta”, Siegmund pedig „a *Die Walküre* Tavasz Dalát füttyülte” (Lawrence 1967, 33, 194, 99). A három szerző közül Joyce műveivel foglalkozom részletesebben, mert az ő életműve szerepelteti a legsokoldalúbban Wagner munkásságát. Arról a másik kérdésről, miként használhatja föl a többi művészet az irodalmat, Liszt Ferenc munkásságának példáját használva, máskor már értekeztem (Szegedy-Maszák 2013, 334-357).

Hogyan „jelenhet” meg a többi művészet egy irodalmi szövegben? Egy korábbi tanulmányomban (Szegedy-Maszák 2008, 53) két megkülönböztetéshez folyamodtam. Egy műben idézett másik alkotás lehet a képzelet szüleménye vagy ténylegesen létező. Poe *The Oval Portrait* című története egy kitalált festményről szól. Thomas Mann regénye, a *Doktor Faustus* a XXIV. fejezetben az író által életre hívott zeneszerző, Adrian Leverkühn *Apocalipsis cum figuris* című elképzelt oratóriumát, a XLVI. fejezetben ugyanennek az alkotónak *Fausti Wehklage* című, a könyv keretein kívül szintén nem létező kantátáját mutatja be. Míg ezek az önértelmező részek a kitaláltságot (fikcionalitást) erősítik meg, ténylegesen létező művekre tett utalások a kölcsönhatás lehetőségét vetik föl. Segítheti-e Picasso *La famille de saltimbanques* (1905, Washington, DC, National Gallery of Arts, Chester Dale Collection) című olajképének elemzése Apollinaire *Saltimbanques* című tizenkét soros versének vagy Rilke *Ötödik elégiájának* megértését? Mennyiben tekinthető William Carlos Williams vagy W. H. Auden *Musée des Beaux Arts* című költeménye úgy, mint a *Tájkép Icarus bukásával* néven emlegetett festmény (1558, Bruxelles, Musées royaux des Beaux Arts de Belgique) „elolvasása”? Mi a szerepe a *Tristan und Isolde*, illetve

a *Der Ring des Nibelungen* szövegéből vett idézeteknek („Frisch weht der Wind / Der Heimat zu / Mein Irisch Kind / Wo weilest du?” „Oed und leer das Meer” „Weialala leia / Wallala leialala”) a *The Waste Land*-ben? Milyen értelemben biztosíthatják a folytonosságot Schubert *G-dúr vonónégyesének* (D. 887) szinte rögeszmésen ismételt ütemei vagy Magritte festményei közül a *La belle captive* többszöri megjelenítése abban a mozgóképi alkotásban, amelynek rendezője, Robbe-Grillet, a címet is átvette a belga festőtől? Ilyesféle kérdéseket tehet föl valaki, aki a más közegeből vett idézeteket tanulmányozza. Henry James *The Sense of the Past* című befejezetlen regényének hőse, Ralph Pendrel hosszasan tanulmányoz egy elképzelt festményt az általa örökölt londoni házban, ám később Van Eyck és Memling Szűz Mária képeihez hasonlítja a fiatal Nan Midmore arcát (James 1917, 276). A kétféle idézet együttes alkalmazása bonyolult föladat elé állíthatja az értelmezőt. Proust nagy műve lehet erre nyilvánvaló példa. Vinteuil *Szonáta*, majd *Szeptett* néven emlegetett zene-műve (az átalakulás a regényírás folyamatát utánozza) és Elstir festménye, *Le port de Carquethuit* az író képzeletének a terméke, de a regényben sok „tényleges” műalkotás is szóba kerül és ezek egy része formaalkotó lehet a szövegben. Swann Giotto padovai falfestmény sorozatából a *Caritas* nevű alaknak felelteti meg Françoise szakácsnőt (Proust 1987, 119-120); ily módon az utalás túlmutat az említés szintjén. Az alkotó folyamat nyilván a kitaláltság erejének növelésével járt, hiszen a nagy mű előzményeként számon tartható *Jean Santeuil* még Saint-Saëns alkotásaként szerepelteti a *Szonátát*, ám a végső változatnak lényeges tulajdonsága, hogy olykor kétségessé teszi kitalált és valódi, teremtett és adott kettősségét – a *Szonáta* hallgatója a *Tristan* hatását érzékeli (Proust 1988, 664). Sőt, az is előfordul, hogy Vinteuil művének egy részletét („la petite phrase”) az elbeszélő olyan Pieter de Hooch által festett képekhez hasonlítja, amelyeken egy nyitott ajtón keresztül távolabb látunk, s így a festmény mintegy mélységet kap (Proust 1987, 215). Proust életművében a képzőművészet a zenénél fontosabb szerepet játszik. Noha Ruskin fordítója a zenéről is írt, ilyen jellegű ismeretei

hézagosabbak lehettek – erre lehet következtetni abból, hogy Rameau-nak tulajdonította Lully egyik művét (Proust 1988, 624).

A másik megkülönböztetést pusztá „említés” és „felhasználás” között Gérard Genette a következőképpen körvonalazta: „A ’Párizs nagy város’ mondat a *Párizs* szót *fölhasználja* (employé) [...]; a ’Párizs két szótagból áll’ e nevet *említi* (employé)” (Genette 1999, 235). Nyilvánvalóan nem több, mint pusztá említés John Aldington első világháborús regényében az a részlet, amelyben az elbeszélő egy német támadást ezekkel a szavakkal jelez: „a walkürok lovaglása, melyet háromezer ágyú szólaltat meg” (Aldington 1930, 373). Noha John Andrews, Dos Passos *Three Soldiers* (1921) című regényének egyik főszereplője a párizsi Schola Cantorumban tanul, legfőljebb említésként fogható föl, hogy a Salle Gaveau-ban Debussy-műveket hallott – annál is inkább, mert az elbeszélő szerint „a *Nocturne*-ök és *A sziréne*” hangzott fel (Dos Passos 1964, 201), hiszen ez utóbbi a három nocturne közül az utolsó, vagyis nem két különböző műről lehet szó. William H. Gass *Middle C* (2013) című regényének Joseph Skizzen (Joey) nevű szereplője zenész. Sok művel kerül érintkezésbe, sőt még egyes hangfölvételekkel is – így a Claudio Arrau által előadott *Mondschein szonátával* (Gass 2013, 72) –, ám ezek az utalások lényegében csak említésnek tekinthetők. Ugyanez mondható Tersánszky J. Jenő *Viszontlátásra, drága...* című kisregényének arról a részletéről, amelyben az elbeszélő az említett Beethoven-művet zongorázza a hozzájuk beszállásolt orosz tisztnek (Tersánszky 1982, 39). Használatnak minősülhet viszont az a részlet Robert Graves önéletírásában, amely szerint az első világháború során az elbeszélő a következő tényrt rögzítette: „Vagy tizenkét yard távolságra tőlünk egy német a hátán feküdt és egy dallamot dúdolt, *A víg özvegy keringőjét*” (Graves 1957, 139). E groteszk hatású szavak nyilvánvalóan a lövészárkos küzdelem és az operett világa közötti távolságot hivatottak érzékelteni. Az irónia általában túlmutat az említésen. Esterházy Péter *Termelési-regényének* „E. följegyzései” című második felében szerepel egy „asztalon heverésző levél”, amelyben ez olvasható: „Ez a Rubinstein megígérte, hogy este átjön [...] és Rahmaninovot

játszik majd. De Chopin-etüdöket játszott, és mondhatom: hamisan.” (Esterházy 1979, 237). Péterfy Gergely a *Kitömött bárban* (2014) a nyugati polgárság kultúráját a parlagsággal állítja szembe. Ezt az ellentétet hivatott hangsúlyozni az a részlet, amelyben az elbeszélő, azaz Török Sophie három gyerekével megszólaltatja „Mozart Esz-dúr zongoranégyesének első tételét”, és megvetéssel szól azokról, akik ezt az 1786-ban írt és az utókor által K. 493-as számon ismert remekművet „mesterkéltsé, rizs-poros labanc zené”-nek nevezik, mert „megszokták a verbunkosok és a cigánydalok egyszerű dallamait” (Péterfy 2014, 145-148). Tormay Cécile *A régi ház* című regényében Schubert Rückert szövegére írt és refrénje alapján *Sei mir gegrüßt* (1822, D 741) címen ismert dala, melyet a fiatal Ulwing Anna énekel, illetve a már élemedett korú zenész, Walter Ádám által emlegetett *Parsifal*, olyan értéket képvisel, amely élesen szemben áll az üzleti világgal és a nemesi életmóddal (Tormay 1914, 160, 226). Lawrence Norfolk *Lemprière's Dictionary* (1991) című történelmi regényében kottaképként föl van tüntetve Chopin *b-moll szonátájából* (op. 35) a 3., „Marche funèbre” tétel első öt üteme, amelyet az egyik szereplő megszólaltat (Norfolk 1992, 182). Ezzel összehasonlítva inkább csak említésnek minősülhetnek azok az olasz operák, amelyeket e mű szereplői megtekintenek, talán kivétel az *Iphigénia Auliszban* és Domenico Cimarosa (1749-1801) egyik dalműve, amelynek nemcsak a színpadképéről, de egyik áriájáról is szó esik. Az eredetileg Nápolyban bemutatott *La frascatana nobile* (1776), a regény szerint a Haymarket színházban „nem bizonyult sikernek” (Norfolk 1992, 463), részben azért, mert a híres tenoristát másik énekes helyettesítette. Gluck esetében hangnemről, hangszerelésről, tempóról, sostenuto-ról és magas c-ről is szó esik (Norfolk 1992, 581-584). A zenei történet „elbeszélése” „hozzáértők” és „csőcselék” szembeállításának rendelődik alá; az előadást a színház fölgyújtása szakítja félbe.

Céline regényei annyiban Joyce műveire emlékeztetnek, hogy döntő szerepet játszik bennük a hang. A *Féerie pour une autre fois* ('Tündérajáték máskorra', 1952) eleje inkább csak említi a walküroket, noha a második világháború Augsburg kör-

nyéki eseményeinek hangossága összefüggésbe hozható a Wagner művének harmadik felvonását indító zene jellegével (Céline 1977, 53). Később már arról esik szó, hogy az elbeszélő „saját zenét ír könyvei számára” (143), majd a kameruni „erdők hangszerelesése”-ről, sőt „két-, háromszólamú partitúrá”-ról olvashatunk (157, 193). A regény vége felé azután többször is hangjegyek egészítik ki a szöveget. Az első esetben föl van tüntetve, hogy a dal előadásához „piztonon fiz hangot kell játszani” (253). A második kotta a történetmondó anyjától hallott dallam emlékét idézi föl (257). A következő esetben egy ötsoros ének utolsó sorának hangjai szerepelnek: „Adieu feuilles mortes!” (259). Céline-ről azt szokás hinni, hogy volt zenei műveltsége. Ennek némileg elmentmond az első dallam ismétlése előtt a hivatkozás Lully és Couperin munkamódszerére (266). Az ötödik esetben a harmadik dallam ismétlődik meg, ahogyan az elbeszélő ellenfele, Jules fütyülve sajátítja ki (274). A könyv végén öt hangból álló töredék szakítja meg a szöveget, majd a regényt lezáró rövid bekezdés előtt harmadszor is megismétlődik a legelőször idézett dallamfoslány, melynek szövege a megsemmisülésre céloz: „que le vent t'emporte!” (279)

Gúnyos hangnemű Céline utolsó, 1969-ben megjelent műve. Címe, *Rigodon*, olyan énekes táncra utal, amely eredetileg a délkeleti Dauphiné tartományban terjedt el és Louis Couperin *Les pièces de clavessin* sorozatának IV. kötetében, a harmadik, *C-dúr szvit* 4. tételeként, valamint Rameau *Dardanus* (1739) című „lírikus tragédiájá”-ban is szerepel. Grieg archaizáló műve, a vonózenekari *Holberg szvit* (eredeti címén „Holberg idejéből”, op. 40., 1884) ötödik, utolsó, tétele is „Rigaudon”. Amikor Céline azt állítja, „Európa meghalt Sztálingrádnál” és ezért Cambremousse ezredes „défaitiste”-nek nevezi az író, Céline arra kéri a papagáját, fütyüljön valamit, „hogy tanuljon az ezredes!” A madár Borogyin *Közép-Ázsia pusztáin* (1882) című szimfonikus költeményének dallamát szólaltatja meg (Céline 2013, 39). Minden ironiától mentes Georges Duhamel *Vie des Martyrs 1914-1916* (1917) című könyvének „A harmadik szimfónia” című fejezete, melyben a rendíthetetlenül mogorva német alórmester Spät egyet-

lenegyszer mosolyog a sebet kezelő francia orvosra, midőn az Beethoven egyik dallamát dúdolja: „– Mondja uram – motyogta – ez nem a harmadik szimfónia?” (Duhamel 1925, 184). A zene az egyedüli közös nevező az egymás ellen harcoló francia és német között.

Az első megkülönböztetéssel ellentétben, ezúttal sok az átmenet a két ideáltípus között. Ennek bizonyítására főként Joyce műveire fogok hivatkozni. Természetesen más alkotások is szóba hozhatók ebben a vonatkozásban. „Ma délután Giorgione Alvó Vénusza előtt álltam, amelyet Tizian fejezett be, mert Giorgionét elvitte a pestis, és elfogott a mélabú: soha többé nem élvezhetem már ezt a szépséget új, állandó kísérőm, a fájdalom nélkül” (Esterházy 2000, 204). Ez a mondat a címével is műalkotásra utaló *Harmonia caelestis*ben nemcsak azt sugallja, hogy Esterházy elbeszélője éppen Drezdában tartózkodik; a festmény mintegy a történetmondó lelkiállapotának értelmezője. Anton von Webern úgy halt meg a második világháború befejezése után, hogy este kilépett vejének lakóhelyéről, hogy rágyújtson egy szivarra, ám egy Észak Karolinából származó szakács, aki aznap a kijárási tilalom megtartására ügyelt, lelőtte. Ez a halál két jelentős amerikai regényben is szerepel. Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow* (1973) című könyvében inkább csak említésnek minősülhet az a beszélgetés, amelynek során a zeneszerzéssel is foglalkozó amerikai katona, Gustav a következő kijelentést teszi: „– Tudja, miféle mítosz lesz *ebből* ezer év múlva? Az ifjú barbárok azért jöttek Európába, hogy megöljék az utolsó európaiat, aki a végén állt annak a folyamatnak, amelynek Bach volt a kezdete” (Pynchon 1975, 440). Ez a regény a vietnami háborút követő önvizsgálat idején készült. William H. Gass már említett hőse, a zsidó származása miatt Ausztriából elmenekült Joseph Skizzen „a Führer nyugodt, kellemes követőjé”-nek minősíti az osztrák zeneszerzőt, de elismeri jelentőségét, sőt oktatóként rövid elemzést ad arról a daláról, amely az op. 12-es számú négy dal közül az utolsó (Gass 2013, 214, 245). A részlet gúnyos színbe kerül azáltal, hogy Skizzen fia, aki apjától távol él, ezzel egy időben nagy érdeklődéssel éppen Webern egyik életrajzát olvassa.

Irodalmi és zenei alkotások viszonylatában a már említett két megkülönböztetést egy harmadikkal lehet kiegészíteni: énekelt zene esetében a kapcsolat korlátozódhat a szövegre és kiterjedhet a zenére. Leegyszerűsítés volna a szöveges kapcsolatot az említésnek megfeleltetni.

Thomas Mann azt állította, hogy a vezérmotívumok használata ösztönözte arra, hogy úgy tekintsen a regényre, mint „témák szövetére (ein Themengewebe), melyben az eszmék zenei motívumok szerepét játsszák” (Mann 1965, 440). Kevesebbet emlegetik Musil vonzódását Wagner műveihez. A *Der Mann ohne Eigenschaften* második könyvében Ulrich levelet kap Clarissától, amelyben a következőképpen jellemzi a nő Siegmund nevű fivérét: „Er ist im Wagner-Rausch gezeugt worden” (Musil 1970, 713). A 26. fejezetben Walter úgy fogja föl a *Tristan und Isoldé*-t, mint a halálvágy kifejezését, amely nemi bűn elkövetésének a vágyához hasonlít. Ulrich és Agathe szerelme mintegy a *Die Walküre* tesvérpárjának mitikus vérfertőzésére utal vissza.

A műkedvelő zenész egészen másként viszonyul e művészet-hez, mint az, aki csak hallgatja a zenét. Kuncz Aladár a francia fogságban egy rabtársával kisbőgőt készíttetett a maga számára, mert a „triók és kvartettek, amiket a kolozsvári piarista gimnáziumban” játszott, egyszer s mindenkorra azt az igényt alakították ki benne, hogy hangszere legyen (Kuncz é. n., 2: 171). A két német nyelvű regényíróval ellentétben Joyce gyakorló zenész is volt. Szüleivel együtt már 1888-ban énekelt egy műkedvelő hangversenyen, 1891-től pedig zongorázni tanult (Ellmann 1982, 27, 31). Az 1890-es években házi muzsikáláskor szívesen énekelt. Kedvencei közé tartozott John Dowland egyik dala (Ellmann 1982, 52), az 1603-ban megjelent gyűjteményből:

„Weep you no more, sad fountains,
What need you so fast?
Look how the snowy mountains,
Heav'n's sun doth gently waste.
But my sun's heav'nly eyes
View not your weeping,
That now lies sleeping,

Softly now softly lies
Sleeping.

Sleep is a reconciling,
A rest that Peace begets:
Doth not the sun rise smiling,
When fair at e'en he sets,
Rest you then rest, sad eyes,
Melt not in weeping,
While she lies sleeping,
Softly now softly lies
Sleeping.”

1901-ben Joyce a verseiből egy olyan gyűjteményt küldött el a kritikusk William Archer-nek, amelynek egyik darabja a *Valkyrie* címet viselte (Ellmann 1982, 83). Körülbelül ugyanekkor megzenésítette James Clarence Mangan (1803-1849) figyelemre méltó ír költő két költeményét. A francia szimbolisták Wagner iránti vonzódásának hatása a szigetországot és Joyce-ot is elérte. A cornwalli származású költő és értekező Arthur Symons (1865-1945), *A szimbolista mozgalom az irodalomban* (1899) szerzője eljátszotta Joyce-nak a „Nagypénteki varázs” zenéjének a zongorakivonatát, majd kijelentette: „Amikor Wagnert játszom, egy másik világban vagyok” (Joyce 1958, 197-198.). Párizsi látogatásakor Joyce látta a *Pelléas et Mélisande* egyik korai előadását és Leoncavallo *Bajazzók* című egyfelvonásosát, amelyben a lengyel Jean de Reszke, a kor egyik legismertebb hőstenorja énekelte a főszerepet. Dublinba visszatérte után, a fiatal író elhatározta, hogy tökéletesíti énektudását. 1904-ben Benedetto Palmieri és Vincent O’Brien énektanárhoz járt – ez utóbbinál tanult a híres ír tenor John McCormack (1884-1945). Ugyanebben az évben Luigi Denza, a londoni zeneakadémia tanára fölfigyelt Joyce éneklésére, a következő évben, Trieste-be átköltözése után pedig Giuseppe Siniconál képezte tovább magát. (Ellmann 1982, 126, 151, 152, 199). Rendszeresen föllépett úgy, hogy saját maga kísérte énekét zongorán. Mivel főként reneszánsz műveket szeretett előadni,

Rómából Trieste-be visszaköltözése után a régi zene szakértőjeként számon tartott Romeo Bartolitol vett énekórákat (Ellmann 1982, 269). 1904. augusztus 22-én Dublinban McCormack társaságában szerepelt. Wagner zenéje iránti érdeklődésének élénkülésére enged következtetni, hogy 1907 elején Rómában megnézte a *Götterdämmerung* egyik előadását, amely mellesleg nem nyerte meg tetszését (Ellmann 1982, 240), 1909-ben pedig Trieste-ben részt vett a *Meistersinger* ötösének előadásában (Martin 2009, 6). Tíz évvel később, 1919. június 18-án, az *Ulysses* írása közben, ezt a művet úgy emlegette, mint „kedvenc Wagner operám”-at (Ellmann 1982, 459). Noha német tudása föltehetően nem lehetett erős – ugyan fiatal korában lefordította Gerhardt Hauptmann két színművét, a *Vor Sonnenaufgang* angol szövegében kihagyta és csillaggal megjelölte az általa nem értett részeket –, a gyakorló zenész távlata képessé tette arra, hogy többféle módon is közelítsen Wagner alkotásaihoz. Első nyomtatásban megjelent írásában, 1900-ban idézte Ibsen hivatkozását a *Lohengrin*-re utolsó, *Når vi døde vågner* ('Ha mi holtak feltámadunk') című színdarabjában (Joyce 1989, 58-59). A norvég szerző „drámai epilógus”-ának középső felvonásában Irene arra emlékezteti Arnold Rubeket, a szobrászt, hogy egykor a csónakot húzó hattyú és a benne ülő Lohengrin szerepével azonosították magukat.

Nagyobb hangsúlyt kap a szerepátvitel annak a szerzőnek egyik regényében, akit a fiatal Joyce sokra becsült, föltételezván, hogy „Flaubert-től Jakobsenen keresztül d'Annunziohoz” vezető folyamat figyelhető meg a regényírásban (Joyce 1989, 71). Az *Il trionfo della morte* ('A halál diadala', 1894) hatodik és egyben utolsó könyvének nyitó fejezetében Ippolita és Giorgio mintegy végigjátssza a *Tristan*. A regény minduntalan idézi a szöveget és utal a zenére. A hosszú fejezet Isolde „Mild und leise” kezdetű végső magánszólamának utolsó szavaival záródik, azokkal a főnévi igenevekkel, amelyek a világ leheletében öntudatlan elmerülésre vonatkoznak: „in des Welt-Atems / wehendem All – / ertrinken, / versinken – / unbewußt – / höchste Lust!” A záró fejezet azután bizonyos értelemben a zenedráma kifordításának tekinthető, amennyiben a férfi kényszeríti a nőt a közös halálra.

Joyce zenei ízlésére minden bizonnyal hatással lehetett, hogy Zürichbe költözése, azaz 1915 júniusa után egy ottani barátja jóvoltából diákjeggyel rendszeresen bejuthatott a Tonhalle hangversenyeire, majd barátságot kötött Philip Jarnach félig spanyol, félig flamand származású zeneszerzővel, aki azután Busonival is megismertette. Később Schönberg zenéje is fölkelte az érdeklődését. Egy alkalommal Charlotte Saueremann, a zürichi opera szopránénekesnője véletlenül hallotta, amint Joyce énekel magának a szobájában, és annyira el volt ragadtatva, hogy fölajánlotta: állást keres számára a munkahelyén, de az író azt válaszolta, hogy nem akar hivatásos zenész lenni. (Ellmann 1982, 393, 409, 430, 422).

Miért éppen az *Odüsszeiát* választotta kiindulópontul a regényéhez? 1917-ben, a mű írása közben egyértelműen leszögezte, hogy azért, mert a főhőse „nagy zenész: hallgatni akar, hallgatnia kell; az árbochoz köti magát. A művész indítéka, hogy inkább föladjon életét, de nem mond le a szenvedélyéről” (Ellmann 1982, 417).

Trieste-beli tartózkodásakor Joyce már birtokolta *A bolygó hollandi*, *A nürnbergi mesterdalnokok*, valamint a tetralógia első, harmadik és negyedik részének szöveggönyvét vagy zongorakivonatát, 1920-ra pedig tizenöt könyvet szerzett be Wagner-től vagy róla, így a zeneszerzőnek August Röckellel (1814-1876) folytatott levelezés kiadását is, amelybe jegyzeteket készített (Martin 2009, 16, 18, 19). Röckel maga is zeneszerző, karmester és politikai közíró volt. 1854. január 25-26-án kelt az a hozzá intézett levél, amelyben Wagner a *Ring* értelmezését adja. Aból kiindulva, hogy „meg kell tanulnunk *meghalni* a szó legteljesebb értelmében”, a következőket mondja a tetralógiáról: „az egész költemény menete (Fortgang) annak szükségességét mutatja meg, hogy föl kell ismerni a valóság és az élet változását, sokféleségét (die Mannigfaltigkeit, die Vielheit), örökös megújulását és meg kell adni magunkat neki. Wotan saját lehanyaglását *akarva* emelkedik tragikus magaslatra. Ez minden, amit meg kell tanulnunk az emberiség történelméből: *a szükségyszerűt akarni és beteljesíteni*” (Wagner 1995, 264-265).

Ezt az érvelést visszhangozza egy jegyzet, amelyet Joyce *Exiles* (Száműzöttek) című három felvonásos színművéhez írt. A következő megállapítást teszi a két férfi főszereplőről, akiknek Richard Rowan és Robert Hand a neve: „Ha Robert valóban előkészíti az utat Richard előre haladásához, amelyet remél, miközben Richard önbizalmának rombolásával titokban gátolni is igyekszik azt, akkor helyzete Wotanéhoz hasonló, ki Siegfried megszületését és felnövekedését akarva, saját pusztulását óhajtja” (Joyce 1973, 152).

Joyce több okból is erősen vonzódott Wagner tevékenységéhez: olyan művészt látott a német zeneszerzőben, aki szoros kapcsolatot tételezett föl mítosz és költészet között, az összművészeti alkotást a zene elsődlegességével kötötte össze, és világszínházként értékelte Wagner alkotásait. Már 1900-ban hangsúlyozta: „a *Lohengrin* az elvonultság jelenetében, félhomályban lejátszódó dráma nem antwerpeni legenda, hanem világdráma” (Joyce 1989, 45). Amikor utolsó nagy művét írta, a következőképp nyilatkozott: „a modern irányok azt sugallják, hogy minden művészet a zene elvontságára törekszik, és teljes mértékben ez a cél mozgatja azt, amin most dolgozom” (Power 1974, 73-74, 106). Timothy Martin hosszú jegyzéket készített azokból az utalásokból, amelyek Joyce műveiben Wagner munkásságára utalnak (Martin 2009, 185-221). A nyilvánvaló vagy rejtett idézetek bizonyítják, mennyire rányomja a bélyegét Wagner ösztönzése Joyce egész életművére, ám a kapcsolódások többsége éppoly kevésbé a zenét illeti, mint ahogyan nehéz volna „zenei” összetevőt találni Cézanne 1869-ben befejezett, *Tannhäuser nyitány* című festményén. (Ezt a képet olykor *Lány a zongoránál* címmel is emlegetik.) A német zeneszerző és az író alkotó szavainak hasonlósága kevés fényt vet a két művészeti ág viszonyára. Amikor Joyce azt a kérdést tette föl, „miféle fickó ez a Tannhäuser, aki Szent Erzsébet társaságában a Venusberg bordélyá után áhítozik, amikor viszont e bordélyban él, Szent Erzsébet társaságát óhajtja?” (Ellmann 1982, 619), elsősorban a szövegre gondolt. Természetesen az író és az olvasó kétféle zene ellentétét is fölidézhetsz magában. A párhuzam az örök zsidó és a bolygó hollandi története között, az *Ulysses* 3. (Proteus) és 16. (Eumaeus) fejezetében, vagy

a Bella Cohen bordélyházának csillárját széttörő Stephen csúfondáros „Nothung” fölkiáltása – mely a *Siegfried* első felvonására emlékeztet – főként irodalmi fogás. Már nem ugyanez mondható ugyanennek a fejezetnek arról a részletéről, amelyben Stephen Siegfried és Gunther Blutsbrüderschaft kettősének dallamára énekli a következőket:

„Hangende Hunger,
Fragende Frau,
Macht uns alle kaput”

(Joyce 1960, 667).

A második sor Sieglindére vonatkozik. Siegmund énekli a *Die Walküre* I. felvonásában. A harmadik viszont Brünnhildére utal, aki valóban egy sor szereplő halálát idézi elő, azokét is, akik a kettőt éneklik. A kifordított idézet így a *Ring* egészére vonatkozik, és a használatnak olyan változatát képviseli, amely nemcsak a szövegre, hanem a zenére is kiterjed.

Nem könnyű indokolni művészetek közötti párhuzamok létjogosultságát. Érzékelhető a veszély a következő idézetben, amely a *Tristan* és a *Finnegans Wake* rokonságát állítja: „HCE Marke király, ALP-vel kötött házassága és vonzódása a nevében Wagnerhez kapcsolt Issy iránt megfelel Marke és Isolde házasságának. [...] Shem és Shaun együtt Tristan” (Martin 2009, 97). A zenetudósok arra figyelmeztetnek, hogy Wagner műveinek egysége mindenekelőtt a zenében keresendő. A későbbi alkotásokban a vezérmotívumok inkább változatok, mint ismétlődések. (Mellesleg a vezérmotívum szakszót Hans von Wollzoge, a *Bayreuther Blätter* szerkesztője vezette be, Wagner jobban szeretette az *Erinnerungsmotive* szót.) A *Ringben* a vezérmotívum legtöbbször átalakul, tehát a változást nemcsak az új szöveggörnyezet okozza. „Alles hängt hier mit allem zusammen”. A *Parsifalban* pedig már „egyetlen vezérmotívum sem fordul elő kétszer ugyanabban az alakban, mind módosulnak mintegy végtelen átváltozásban” (Thielemann 2012, 164, 299). Tagadhatatlan, hogy az *Ulyssesben* is létrejön motívumok láncolata, de olykor inkább

csak a környezet változik, a szó vagy kifejezés (pl. „agenbite” vagy „met him pike hoses”) nem. A különbség még jobban észrevehető Proust vagy Thomas Mann műveinél, amelyeknek némely értelmezője túlzottan tág értelemben szól vezérmotívumról. „Minél tágabb a meghatározás [...], annál távolibb a kapcsolat a zenével” – állapította meg egy szakíró (Martin 2009, 154).

Joyce zenei műveltsége minden bizonnyal tágult azután, hogy megismerkedett Ezra Pounddal. Nemcsak régi és kortárs zenére vonatkozó ismeretei bővíthettek – az amerikai költő révén ismerkedett meg George Antheil (1900-1959) avant-garde műveivel –, hanem a ritmus mibenlétére vonatkozó nézetei is változtak, amelyeknek jelentősége nyilvánvaló az utolsó nagy mű alakulása szempontjából. Az a Cambridge-ben 1929-ben készült hangfölvétel, amelyen Joyce az „Anna Livia Plurabelle” fejezetnek egy részletét mondja el, nyilvánvalóvá teszi, hogy a *Finnegans Wake* oly mértékig állítja előtérbe a beszédritmust, hogy tulajdonképpen hangosan, költészetként célszerű olvasni. Jellemző, hogy e fejezet francia és olasz fordítóit meglepte, hogy munkájuk átalakításakor Joyce „inkább a hangra és a ritmusra ügyelt, mintsem a jelentésre”, a „zengzetességet (sonority)”, „a szójátékot hangsúlyozta; az értelem közömbösen hagyta, hűtlen volt hozzá” (Ellmann 1982, 633, 700).

A húszas évek végétől azután a párizsi operát is látogatta. 1929-ben a *Tannhäuser* címszerepében az ír John O’Sullivan (1877-1955) hallotta, akinek annyira megkedvelte a hangját, hogy rendszeresen követte a föllépéseit. Próbálta Sir Thomas Beechammal Londonba meghívatni ezt az énekest, ám nem járt sikerrel. Igyekezett rávenni Antheilt, hogy írjon operát O’Sullivan számára Byron *Káin* című műve alapján, de ez a terv sem valósult meg. 1934-ben azután Gigli éneklése is csodálattal töltötte el (Ellmann 1982, 619-627, 640, 673). Nem jellemezte elfogultság; az olasz bel canto, sőt az éneklés orosz hagyománya is lelkesítette: Saljapinnál is többre becsülte Capiton Zaporozjetz (eredeti nevén Kononov, 1880-1937) művészetét (Joyce 1966, 365).

Erősen foglalkoztatta szöveg és zene viszonya. 1934-ben Zürichben Othmar Schoeck (1886-1957) bitonális és poliritmikus

zenéjével is megismerkedett. E svájci zeneszerzőnek *Lebendig Begraben* (op. 40, 1917) című, tizennégy dalból álló, mintegy negyven perces baritonra és zenekarra írt sorozata olyan mély hatást tett rá, hogy lefordította a szövegét, Gottfried Keller költeményeit (Ellmann 1982, 669).

Wagner szövegeinek a nyomai a *Finnegans Wake*-ben a legfeltűnőbbek. A II. könyv 3. fejezetében (a kocsmajelenetben) a bolygó hollandi jelleme HCE alakjába tűnik át. A következő fejezet HCE álmát beszéli el Tristan és Isolde mézeshetéről. A III. könyv 3. fejezetében a germán mitológia nagy kőrísfája, „ez a nagyszerű alkotás és a levelei” jelenítődnek meg (Joyce 1961, 505) és HCE Wodennel azonosítódik. Noha a II. könyv 2. fejezetében, a két iker, Shem és Shaun tanulmányi órája során hangjegyek is láthatók a baloldalon (Joyce 1961, 272), szerepük szövegszerű: BCAD a Krisztus előtt (Before Christ) és után (Anno Domini) rövidítései. Wagner szójátékainak (pl. Tristan – Tantris, Parsifal – Falparisi) ösztönzésére Joyce különböző torzított alakban szerepeltette a zeneszerző hőseinek nevét és Isolde már említett végső magánszámának szövegét. A II. könyv 4. fejezetében az „And mind aunt Liza is as loose as herneese” mondat a Liebestod-ra céloz, egy későbbi részletben pedig a „Tantris, hattrick, tryst and parting, by vowelglide!” (Joyce 1961, 388, 486) egyszerre utal a *Tristanra* és a *Meistersingerre*. Joyce általában nem egyszerű megfejtést vár az olvasótól. A szakértők kimutatták, hogy a „Tantris” szó a középkori India „Tantric” bölcséletét is fölidézheti (Campbell–Robinson 1977, 297).

Némelykor nehéz eldönteni, vajon zenei emlék nem segítheti-e Joyce szövegének értését. Az *Ifjúkori önarckép*ben Siegfried emlegetése fölidézheti az olvasóban a Nothung újraalkotását a *Siegfried* első felvonásában. A félelmet nem ismerő hős elutasítja Mime ódondász módszerét. Apró részekre töri szét a kardot, amelyeket azután egybeolvaszt. Példaként szolgál Stephen számára, miként „fedezze föl az életnek vagy a művészetnek olyan módját, amellyel korlátlan szabadsággal fejezheti ki magát” (Joyce 1964, 228). A *Finnegans Wake*-ben a fájdalmas kiáltás „O Smertz! Woh Hilli! Woe Hallal!” (Joyce 1961, 499) el-

árulja, némely esetben milyen nehéz elkülöníteni egymástól az említést a fölhasználástól. A rajnai sellők elutasítása miatt panaszkodó Alberich földidézése mintegy átmenet lehet a két ideáltípus között. Nyilvánvalóan inkább fölhasználásról érdemes beszélni, ha az erősen torzított töredékek „what het importunes our *Mitleid* for in accornish with the Mortadarthella taradition of the poorest commonon-guardiant waste of time. [...] Tyro a toray!” az Amfortas, Gurnemanz és egy alt énekes által a *Parsifal* első felvonásában a „Durch Mitleid wissend, / der reine Tor” szavakkal megszólaltatott hangokkal hozható összefüggésbe, azért is, mert a „Kérem, ne legyen tetszésnyilvánítás” (Joyce 1961, 151, 159) kijelentés arra emlékeztet, hogy Bayreuthban nem (volt) szokás tapsolni a nyitó felvonás végén.

Az *Ifjúkori önarckép* említést tesz Stephen belső hallásáról: „szeszélyes hangokat hallott, fölfelé lépett egyet, majd lefelé egy szűkített kvinttel, ismét egyet fölfelé, majd egy nagy terccel lefelé” (Joyce 1964, 153). A regény végén, mikor a főszereplő és barátja, Cranly keresztülmegy a college négyszögletű udvarán, a *Ring* egyik dallama hangzik föl: „Az erdei madár hangja a *Siegfried*-ből követte őket, amint valaki halkan füttyült a bejárati lépcsőkön.” E mondat már-már az író és a zeneszerző személyiségének hasonlóságát is sugallhatja, hiszen közvetlenül utána jelenti ki Stephen: „Nem fogok szolgálni.” (Joyce 1964, 153, 220, 221). A *Száműzöttek* második felvonásában ténylegesen szól zene: Robert Hand a zongoránál ül és „[a basszusban halkan Wolframnak a „Tannhäuser” utolsó felvonásában felhangzó énekéből az első ütemeket játssza]” (Joyce 1973, 72). Az *Ulysses* nagyon sok zenei vonatkozást foglal magában. A 16. fejezetben például a különbség Bloom és Stephen között zenei ízlés vonatkozásában kap meghatározást. A két szereplő „a zenéről cseveg, a művészetnek arról a formájáról, amelyet Bloom pusztá műkedvelőként a legjobban szeretett. [...] Wagner elismerten nagyszerű zenéjét Bloom túl súlyosnak, első megközelítésben nehezen követhetőnek találta, de Mercadante *Hugenottái*, Meyerbeertől *A hét utolsó szó a keresztben* és Mozart *Tizenkettedik miséje* élvezetet jelentett számára” (Joyce 1960, 770-771).

A gúny félreérthetetlen. *A hugenották* című 1836-ban bemutatott nagy operának Meyerbeer a szerzője, míg Saverio Mercadante egyik műve *A hét utolsó szó* című oratórium. Bloom hatással kíván lenni Stephenre. Ismereteinek fölszínességét az is bizonyítja, hogy nagyképűen Mozart *Tizenkettedik miséjét* említi. Ludwig von Köchel 1862-ben kiadott műjegyzékében a zeneszerző tizenkettedik miséje az 1775-ben írt „Piccolomini” *Missa brevis* (K. 250). Az olvasó azt gyaníthatja, hogy Bloom ennél híresebb alkotásra kívánt hivatkozni. Miután Flotow *Martha* című dalművét „a maga műfájában drágakő”-nek nevezi, Stephen kedvencei iránt tudakozódik. A fiatalember Dowland, Byrd, Farnaby műveit dicséri, majd megemlíti, hogy lantot szeretne vásárolni „Arnold Dolmetschtól, akit Bloom nem egészen tudott hova tenni” (Joyce 1960, 770-771). Ismeretes, hogy 1904-ben, vagyis Bloomsday évében Joyce akart vásárolni egy lantot a régi hangszerek franciaországi születésű készítőjétől, de terve nem valósult meg, főként anyagi ok miatt (Ellmann 1982, 155).

Wagner jeleneteinek nemcsak szövegi, de zenei nyoma vagy emléke az ír szerző több művében is fölismerhető. Az *Ulysses* (Szirének) 11. fejezetének egyik részlete a tetralógia elejét idézi föl: „De várj. Hallgass. Sötét hangzatok [...] Sötét korszaknak, a szerelem hiányának hangja” (Joyce 1960, 365). Az „unlove” szó Alberichre vonatkozhat, aki lemond a szerelemről. A *Finnegans Wake* I. könyvének 4. fejezetében olvasható ez a kijelentés: „Valkür lockt” (Joyce 1961, 99). HCE Siegmund helyébe lép, akivel a II. felvonás 4. jelenetében Brünnhilde azt közli, hogy a férfinak meg kell halnia. A regénynek ez a részlete a „Todes-Verkündigung” átírásaként olvasható. Az olvasó nemcsak a párbeszédre, de az attól elválaszthatatlan zenére is gondolhat. Joyce műve itt nemcsak a szöveget utánozza, hanem a zenét is fölidézi. A II. könyv hosszú 2. fejezetének vége felé egy menyegzőről esik szó. „There’s Mumblesom Wadding March cranking up to the hornemoonium.” (Joyce 1961, 377). A roncsolt nyelv a *Lohengrin* II. felvonásának orgonát is megszólaltató végére és a III. felvonás nászindulójára céloz. A II. könyv nyitó fejezetében a „– How melodorous is thy bel chant, O songbird” szavakkal kezdődő dicséret az erdei ma-

dárnak az *Ifjúkori önarckép*ben füttyült dallamára utal vissza, két fejezettel később pedig a *Finnegans Wake* „Improperial!” szóval kezdődő részlete a *Parsifal* nagypénteki szertartásának több kórust egymásnak felelgető (antifonális) megszólaltatására emlékeztet (Joyce 1961, 412, 484).

1932-ben Joyce közölt egy cikket *From a Banned Writer to a Banned Singer* címmel a *The New Statesman and Nation* hasábjain. John O’Sullivan (1877-1955) ír tenorista művészetét méltatta oly módon, hogy zenei utalásai lényegesen bonyolultabbak pusztá említésnél. Szójátékai egyúttal zenei idézetek, például a „be flat!” szavak egyfelől arra emlékeztetnek, hogy Sámson a földdel egyenlővé teszi a filiszteusokat, másrészt Saint-Saëns *Sámson és Delila* című dalművéből a férfi főszereplő által énekelt utolsó hangot („bé”) jelölik meg. Ugyanebben a szövegben sok szó esik Rossiniról és Wagnerről – O’Sullivan minkét szerző műveit énekelte –, majd egy mondat kapcsolatot teremt közöttük, azt sugallván, hogy a *Tell Vilmos* fináléjában a fuvolák szerepe előre vetíti ugyanezeknek a hangszereknek a tűzvarázs zenéjében hallható szólamát: „And how confederate of gay old Gioacchino to have composed this finale so that Kamerad Wagner might be saved the annoyance of finding flauts for his *Feuerzauber*?” (Joyce 1989, 261, 263).

A Wagner műveiből vett idézetek legösszetettebb fölhasználása a *Finnegans Wake*-ben a legnyilvánvalóbb. A következő mondat egyszerre utal „A walkürök lovaglása”-ra, a Wölfling, azaz Siegmund sorsára, a pentaton szerepére és a hangszerezésre (a fafúvókra): „it is often quite guttergloomering in our duol and gives vynkyrious thoughts to the head but the banders of the pentapolitan poleetsfurcers bassoons into it on windy woodensdays their wellbooming wolverstones” (Joyce 1961, 565). Félreértés elkerülése végett megemlítem, hogy bármennyire is Wagner ösztönzése a legerősebb Joyce utolsó regényében, másféle zene hatása is érzékelhető: a II. könyv 3. fejezetében, mikor Butt és Taff újraélik azt, miként lőtt le egy bizonyos Buckley egy orosz tábornokot a szevasztopoli csatában, a szöveg a volgai hajósok jól ismert dallamának fölhangzásáról tudósít. Az *Ulysses* 8.

fejezetében Bloom a *Don Giovanni* fináléjából a címszereplőhöz belépő szobor dallamát dúdolja: „Don Giovanni, a cenar teco / M’invitasti” (Joyce 1960, 229). A dallamra emlékszik, az olasz szöveg jelentését viszont inkább csak találgatja, vagyis ebben az esetben, szigorú értelemben, két közeg közötti (intermediális) az idézet.

Nemcsak Joyce művei igazolják, hogy egy szövegbeli egység értelmezése olykor azon múlik, hogy említésként avagy fölhasználásként olvassuk azt. Oscar Wilde regényében Lady Henry a következőképpen dicséri a *Lohengrint*: „Olyan hangos, hogy az ember egyfolytában beszélhet, anélkül, hogy mások hallanák” (Wilde 1984, 47). E kijelentés iróniáját akkor lehet igazán érzékelni, ha emlékszünk arra, hogy e „romantikus opera” pianissimoval kezdődik. Lady Henry nem ismeri igazán Wagner műveit. Úgy általánosít, hogy nem vesz tudomást a zeneszerző érett műveiben gyakori a „lange Pause”, sőt későbbi alkotásaiban egyre ritkább a nagy hangerő: a *Parsifal* a piano kezdet után „più piano” és „pianissimo” folytatódik, és a vonóskarnak gyakran csak az egyik fele szólal meg. Ebből a példából arra lehet következtetni, hogy ugyanazt a szövegrészt a felületes olvasó említésként, az alaposan tájékozott felhasználásként értelmezheti.

Különösen olyan szerzőknél lehet az utóbbira gondolni, akik Joyce-hoz hasonlóan maguk is zenéltek. Többségük értekezésként foglalkozott a zenével. A jól zongorázó André Gide *Notes sur Chopin* című fejtegetéseit először 1938-ban zenei szaklap, a *Revue Internationale de Musique* közölte. A lengyel zeneszerző műveinek rendszeres játszásáról tanúskodó eszmefuttatás a túlzottan gyors és érzelmes előadás bírálata. A Youtube-on hozzáférhető *Avec André Gide* című, a Pompidou Központ számára Marc Allégret által rendezett dokumentumfilmet záró 3. rész végén az író megemlíti, hogy Chopinnal több órát töltött élete során, mint bármely íróval. Az egy hónappal a halála előtt forgatott filmben a *h-moll scherzo*t (op. 20.) tanítja egy kislánynak. Péterfy Jenő vagy Csáth Géza zenei bírálatai közismertek. A műkedvelő hegedűs távlatából válaszolt 1956-ban Füst Milán arra a kérdésre, mennyiben játszotta Yehudi Menuhin másként

Beethoven *Hegedűversenyét*, mint Fritz Kreisler és Bronislaw Huberman (Füst 1956). Lényegesen bonyolultabb eset Ezra Poundé, aki nemcsak rendszeresen foglalkozott zenebírálattal, de alkotóként is művelte a zenét. Szerepet játszott középkori, reneszánsz és barokk szerzők újrafelfedezésében, korán fölismerte a rubato jelentőségét Bartók zenéjében, és könyvet írt George Antheil bruitizmusáról. Ezekről az eredményeiről egy korábbi tanulmányomban írtam (Szegedy-Maszák 2007, 302-313). Földeítésre vár, mennyiben hatott zenei képzettsége verseinek ritmusára. Annyi bizonyos, hogy a zene fölhasználása döntő szerepű a költészetében.

Kevésbé mondható el ugyanez Virginia Woolf tevékenységéről, amelyben a zene inkább az említés szintjén játszik szerepet – ahogyan ezt egy közelmúltban megjelent tanulmánykötet is sugallja (Varga 2014). Az ebben a könyvben általam leírtakhoz legföljebb annyit tehetek hozzá, hogy egy közelmúltban megjelent közlemény szerint a húszas években a Woolf házaspár megvásárolt néhány hanglemezt, amelyeken a *Tristan* néhány részlete hallható, így „a második felvonás szerelmi kettőse Frida Lewis [sic!] és Lauritz Melchior szereplésével” (Sutton 2013, 149; Sutton 2015, 44). Minden bizonnyal a kettősnek 1927-ben kihagyással, vagyis részleges fölveteléről lehet szó, melyen a kiváló Frida Leider (1888-1975) éneklő Isolde szerepét és Albert Coates a karmester. Ennek a lemeznek a hatását nem találtam Virginia Woolf műveiben. Inkább csak említésnek minősülhet *Az évek* (1937) című regényben az egyik szereplő kijelentése, mely szerint a *Siegfried* a kedvenc operája (Woolf 1937, 196), viszont már a zenei idézet fölhasználásához közelít az a följegyzés 1931-ből, amely ugyanennek a műnek második fölvonására, pontosabban az erdőzsongás zenéjére vonatkozik: „a rádióból Wagner szól, párizsi közvetítésből. Az ő ritmusa megsemmisíti az enyémet. [...] Az írás nem egyéb, mint szavakat találni a ritmushoz” (Woolf 1978, 303). „Különös, hogy noha nem igazán vagyok zeneileg érzékeny (musical), mindig zeneként képzelem el a könyveimet, mielőtt hozzátalátok a megírásukhoz.” Ezt az 1940 szeptemberében papírra vett mondatot december elején követte az Ethel Smyth zeneszer-

zőnek tett következő nyilatkozat: „Meg akarom vizsgálni a zene hatását az irodalomra” (Woolf 1980, 426, 450).

Az a terv, amelyet Virginia Woolf már nem tudott megvalósítani, azóta is nagyon sokakat foglalkoztatott. A maga módján Richard Wagner választ adott a kérdésre, miként lehet a különböző művészeteket egymáshoz közelíteni. Lehet, azóta sem sikerült másnak meggyőzőbben bizonyítani különböző művészetek kölcsönhatását.

HIVATKOZÁSOK

- Aldington, John (1930) *Death of a Hero*. London: Chatto and Windus.
- Campbell, Joseph – Henry Morton Robinson (1977) *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Céline, Louis-Ferdinand (2013) *Rigodon*. Préface de François Gibault. Paris: Gallimard.
- Dos Passos, John (1964) *Three Soldiers*. Boston: Houghton Mifflin.
- Duhamel, Georges (1925) *Vie des Martyrs 1914-1916*. Soixante et onzième édition. Paris: Mercure de France.
- Ellmann, Richard (1982) *James Joyce*. New and Revised edition. Oxford: Oxford University Press.
- Esterházy Péter (1979) *Termelési-regény (kissregény) – regény –*. Budapest: Magvető.
- Esterházy Péter (2000) *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető.
- Forster, E. M. (1961) *Howards End*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Füst Milán (1956) „Egy régi zenekedvelő Menuhinról”, *Csillag*, 10. 7: 165-167.
- Gass, William H. (2013) *Middle C: A novel*. New York: Vintage International.
- Genette, Gérard (1999) *Figures V*. Paris: Seuil.
- Graves, Robert (1958) *Good-bye to All That*. New edition, revised, with a prologue and an epilogue. Garden City, NY Doubleday & Co.
- Huxley, Aldous (1965) *Point Counter Point*. New York: Harper & Row.
- James, Henry (1917) *The Sense of the Past*. London. W. Collins & Co.
- Joyce, James (1960) *Ulysses*. London – Sydney – Toronto: The Bodley Head.
- Joyce, James (1961) *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press.
- Joyce, James (1964) *A Portrait of the Artist as a Young Man*. With an Introduction and Notes by J. S. Atherton. London: Heinemann.

- Joyce, James (1966) *Letters Volume I*, ed. Stuart Gilbert. New York: The Viking Press.
- Joyce, James (1973) *Exiles. A play in three acts*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Joyce, James (1989) *The Critical Writings*. Edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Foreword by Guy Davenport. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Joyce, Stanislaus (1958) *My Brother's Keeper*, ed. Richard Ellmann. New York – London: The Viking Press – Faber and Faber.
- Kovács Árpád (2011) *Versbe írt szavak*. Budapest: Argumentum.
- Kuncz Aladár (é. n.) *Fekete kolostor*. 3. kiadás. Kolozsvár – Budapest: Erdélyi Szépművés Céh – Athenaeum.
- Lawrence, D. H. (1967) *The Trespasser*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Mann, Thomas (1965) *Gesammelte Werke*. Band. 12. Berlin: Aufbau.
- Martin, Timothy (2009) *Joyce and Wagner: A study of influence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Musil, Robert (1971) *Der Mann ohne Eigenschaften*. Herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Norfolk. Lawrence (1992) *Lemprière's Dictionary*. London: Minerva.
- Péterfy Gergely (2014) *Kitömött barbár*. Budapest: Kalligram.
- Proust, Marcel (1987) *À la recherche du temps perdu I*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Proust, Marcel (1988) *À la recherche du temps perdu III*. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Pynchon, Thomas (1975) *Gravity's Rainbow*. London: Picador.
- Sutton, Emma (2013) "Fiction as Musical Critique: Virginia Woolf, *The Voyage Out* and the Case of Wagner", in Weliver, Phyllis and Katherine Ellis (eds.) *Words and Notes in the Long Nineteenth Century*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, 145-163.
- Sutton, Emma (2015) *Virginia Woolf and Classical Music: Politics, Aesthetics, Form*. Edinburgh: University Press.
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene: A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram.
- Szegedy-Maszák, Mihály (2008) "Unheard Melodies and Unseen Paintings: The Sister Arts in Romantic Fiction", in Gerald Gillespie, Manfred Engel, Bernard Dieterle (eds.) *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 53-68.

- Szegedy-Maszák Mihály (2013) *A mű átváltozásai*. Pozsony: Kalligram.
- Tersánszky J. Jenő (1982) *Viszontlátásra, drága... Legenda a nyúlprókásról*. 4. kiadás. Budapest: Magvető.
- Tormay Cécile (1914) *A régi ház*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Varga, Adriana (ed.) (2014) *Virginia Woolf and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Wagner, Richard (1995) *Briefe*. Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Joachim Bauer. Stuttgart: Philip Reclam jun.
- Wilde, Oscar (1984) *Complete Works*. With an introduction by Vyvyan Holland. London and Glasgow: Collins.
- Woolf, Virginia (1937) *The Years*. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1978) *A Reflection of the Other Person: The Letters. Vol. IV: 1929-1931*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanne Trautmann. London: The Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1980) *Leave the Letters Till We're Dead: The Letters of Virginia Woolf. Vol. VI: 1936-1941*. Editor: Nigel Nicolson. Assistant Editor: Joanna Trautmann. London: The Hogarth Press.

A történetmondó mint főszereplő

Füst Milán életműve legalább két vonatkozásban is kivételes helyet foglal el a magyar irodalomban. Tudomásom szerint a huszadik század első felében leginkább neki sikerült igazán jelentős műveket is létrehoznia a drámai, a lírai és a prózai elbeszélő műfajokban. Gottfried Benn egy 1951-ben tartott előadásában azt állította, hogy „a legutóbbi száz évben a *Werther* és a *Wahlverwandtschaften* szerzőjétől eltekintve egyetlen nagy regényíró sem volt egyúttal lírai költő” (Benn 1975, 4: 1060), és való igaz, hogy a verses líra és a prózai történetmondás beszédmódja olyannyira merőben eltér egymástól, hogy egészen ritka kivétel, hogy egyazon szerző mindkettőt olyan magas szinten művelje, mint Füst Milán. Ebben a vonatkozásban talán csak Kosztolányi tekinthető úgy, mint maradéktalanul sikeres kortársa.

Füst Milán tevékenységének az is megkülönböztetett jelentőséget ad, hogy a magyar költők többségével ellentétben szófukar volt. Az életében megjelent versei alapján Ady, Babits és Kosztolányi mellett a huszadik század legelején indult legjelentősebb magyar költőként kell számon tartanunk. Nem vagyok egészen bizonyos abban, hogy „esztétikai gondolkodása a húszas évek második feléig megmaradt a *Nyugat* első nemzedéke, közelebbről a Babits és Kosztolányi által kialakított paradigmában”, ahogyan Schein Gábor véli, hiszen ez az irodalmár némileg maga is ellentmond ennek, amidőn megjegyzi, hogy az 1909-ben közölt *Óda pártfogóhoz!* „a szecesszió század eleji művészeteszményével szemben ugyanolyan gúnyos hangot üt meg [...], mint a horatiusi kánon alkotójával szemben”, sőt szembeállítja Füst Milán költészetét Babitséval, mondván, hogy az előbbi „kezdetől fogva ironikusan kezelte”, míg az utóbbi egyre nyilvánvalóbban ér-

vényre juttatta a tanító hangnemet (Schein 2006, 32, 35, 150), vagyis kettejük lírája egymással ellentétes irányban változott. Azt nem merném állítani, hogy Füst „poétikai kérdései és kísérletei sok tekintetben modernebbek voltak, mint a *Nyugat* első nemzedékének más alkotóié” (Schein 2006, 89), mert a modernség többirányúságára a Whitman, futuristákat és távol-keletieket fordító Kosztolányi munkássága is emlékeztethet, ám annyi bizonyos, hogy Füstnek már korai versei is más, kiváló szakértője által „ironikus allegoricitás”-ként jellemzett hangnemet szólaltatnak meg (Schein 2006, 89, 85). Ez természetesen nem feledtetheti az egyenlenségeket, amelyeket Angyalosi Gergely határozottan jelölt meg, olykor egyazon költeményen belül is, például a *Gyertyafénynél* esetében, ahol a kezdet után „a további szakaszokban a vers esztétikai minősége erősen esik a szentimentalizmusba hajló kérdések következtében” (Angyalosi 1986, 100).

Életművének egysége részint arra vezethető vissza, hogy rendkívül következetesen a halál, az elmúlás, a nemlét foglalkoztatja. Huszonegy éves korában ezekkel a szavakkal rekesztette be egyik eszmefuttatását: „gyorsan kellett beszélnem, mert fenyegető halálom arra int, hogy siessek” (Füst 1909, 125). Majdnem félévszázaddal később keletkezett az a műve, amelynek elején az emberi létnek a következő minősítése olvasható: „Mire körülnézel, elmúlt, a múltad meg sehol nincs, hiába keresed padláson, pincében, vagy sétálsz akár a folyók partjain, abban a reményben, hogy a fiatal Tuszunnal találkozol ott, vagyis azzal, aki valaha voltál s most majd sírva átöleled őt. Egy lakomára gondolsz és nem tudsz visszazaladni, hogy viszontlásd azokat a barátaidat fiatalon, akik már meghaltak, vagy ha nem halottak, szakálluk nőtt, vagy ha nem, az eszük begyepesedett. Hol a múltad? A fejedben, másutt sehol nincsen többé. S mindez a sok komédia a halál árnyékában megy végbe s mondom, olyan ez, mint valami árnyképek a falon. Mert van-e ember, aki ne ijedne fel ál-mából egy fenyegető mutatóujj iszonyatában s olyan eszes ember, aki fényes napsütésben is ne gondolna gyakran a sírjára? Holott hát, ha meggondolom: a halálunkhoz nekünk voltaképp semmi közünk. [...] Ezért kellett az embernek Allahot megteremtenie,

mert Allah és az örökélet képzelete egyetlen írja volt és lesz a halál iszonyata ellen” (Füst 2013, 18).

Füst verseinek lényegesen gazdagabb a szakirodalma, mint prózai műveinek, pedig ez utóbbiak teszik ki munkásságának legnagyobb részét. Viszonylag kevesen foglalkoztak a „kis regényekkel”, holott *A feleségem történetének* egyik korai bírálója, a kiváló prózaíró Kádár Erzsébet azt sugallta, hogy a *Nevetők* (1917) több figyelmet érdemel (*Szellemek utcája* 1998, 147). Annyi bizonyos, hogy a rövidebb regények ismerete segítheti *A feleségem történetének* megértését. Nincs bennük önisméltás, de több olyan szerkezeti elv fölismérhető bennük, amely egymáshoz kapcsolja őket. Mindegyikük Ich-Erzählung, visszaemlékezés, amelyben döntő szerepet játszik a belső beszéd. A beszédhelyzetre jellemző a *Szakadék* (1929) végszava: „Megöregedtem” (Füst 2004, 1: 321). A visszaemlékezést minduntalan megszakítja az értelmezés a „jelen” távlatából, sőt az önhelyesbítés. „Bizony kicsit összevissza vagyok történetemmel. [...] Mindenesetre próbáljuk összeszedni a dolgokat.” Ezt a másodlagos elbeszélő jelenti ki a *Pilli történetében* (1954) (Füst 2004, 2: 81). *Az aranytál* (1920) legalább négy történetmondót szólaltat meg. Füst Milán az egyes szám első személyű elbeszélés különböző lehetőségeit próbálta ki. *Az Egy magány történetében* (1956) báró Probst Vendel műtörténész megírja saját történetét, amelynek legfontosabb része egy szerelmi kapcsolat az első világháború alatt.

A személyiség önazonossága gyakran kérdésessé válik. A szereplők gyakran alakoskodnak. A hasonmás örökségét idézi föl a *Nevetők* elbeszélője, amikor azt kérdezi magától: „nem két ember lakik-e bennem?” (Füst 2004, 1: 114). Keletkezési idejüket tekintve egymástól távoli művek kapcsolódnak egymáshoz. „– Én utálom az apámat” – jelenti ki B. A., a *Nevetők* történetmondójának legjobb barátja. *Az Őszi vadászat* (1955) végén az elbeszélő majdnem lelövi az apját.

A XIX-XX. század fordulóján, a lélektan gyors föllendülése idején az európai és észak-amerikai elbeszélő prózában meghatározó szerephez jutott az indíték mint a cselekmény mozgatóereje. Ebben a vonatkozásban Füst Milán kivételesen eredeti-

nek bizonyult, amennyiben az indíték rejtélyességét, kideríthetlenségét helyezte előtérbe, s így nyitottá tette az értelmezést. Anny nevű szerelméről *Az aranytál* elsődleges elbeszélője hirtelen, váratlan fölismerésként tudja meg, hogy véget akar vetni addig maradéktalanul boldog kapcsolatuknak: „pontosan láttam az arcán: ebben a lélekben már egy másik világ vette kezdetét” (Füst 2004, 1: 244). Ugyanilyen indokolatlanul hagyja el „Erzsike”, azaz Kutka Júlia Probst Vendelt, az *Egy magány története* főszereplőjét. Baumann Pilli, a sváb származású törpe mutatványos fogalmazza meg a haszonelvűségnek és a művészetnek a szembeállítását, amely végigvonul Füst alkotásain: „az üzletesek világa [...] anynyira más világ, mint a miénk, hogy soha nem is lehet egymáshoz közük” (Füst 2004, 2: 79).

A legtöbb „kis regény” halállal ér véget. A *Nevetők* végén az elbeszélő holtan találja a lakásán B. A.-t, az *Amine emlékezete* (1933) a női főszereplő öngyilkosságával végződik. „Adja visza a feleségemet, könyörgök uram” – mondja Irénke férje, a háborúból visszatértekor, a *Mit tudom én!* (1948) utolsó előtti lapján (Füst 2004, 1: 404). Az elbeszélő eleget tesz a kérésnek. Irénke belehal az első gyermeke születésébe.

Ismeretes, hogy Fülep Lajos 1942. április 20-án kelt levelében keményen megbírálta Füst Milán legjelentősebb regényének a nyelvét: „fordításban, más nyelven persze eltűnne, de [...] zavar a pesti nyelv [...] a jiddischnek egyik dialektusa” (*Szellemelek utcája* 1998, 148). Érdeemes megjegyezni, hogy Bori Imre 1971-ben kiadott könyvének a zengővárkonyi lelkészével ellentétes értékelésében is érzékelhető az előd véleményének nyoma. A vajdasági irodalmár azt hangsúlyozza, hogy *A feleségem története* „nem a ’magyar’ regényirodalom kontextusában mutatja meg értékeit” (*Szellemelek utcája* 1998, 164-165). Bori – aki egyébként nem olvasott nyugati nyelveken – azzal indokolta a magyar közönség idegenkedését a regénytől, hogy abban „egy szó sincs sem a hazáról, sem a nemzetről, népről vagy politikáról” (165). Störr kapitány egy alkalommal valóban a bolygó hollandi hasonmásának nevezi (Füst 2000, 272), vagyis hazátlannak minősíti magát, de utóbb mégis azt állítja Párizsról: „Ez a hazám” (391). Fülep nyilvánvaló-

an a saját korában is elavult felfogást képviselt, amikor azt állította, hogy a regény „nagy formátum, két vagy néhány ember magánügye nem elég a megtöltéséhez” (*Szellemek utcája* 1998, 148).

Mit találhatott Fülep kifogásolhatónak a regény nyelvében? Érdeemes leszögezni, hogy 2016-ban a legtöbb olvasó türelme-
sebb, a legutóbbi hét évtizedben némely nyelvi szerkezet már sokak számára megengedhetővé vált. Fülep minden bizonnyal helytelenítette az „úgy [...], mint” (Füst 2000, 30, 67, 216, 377) szerkezetet a „mind [...], mind” helyett. Barátjával, Kosztolányival ellentétben nem volt nyelvtisztító. Sok idegen szót használt. Nemzetközi környezetben játszó mű esetében ezt indokolt-
nak is lehet vélni. Olyan kifejezéseket is idegenszerűnek érezhe-
tett, mint például „nem vettünk éves lakást” (103), „És hogy volt [mennyibe került] a kalap?” (234), „szerencsére felijedtem” (311). Ahogy a „kis regényekben”, itt sem használt Füst ikes ragozást.

A regény negyedik, legrövidebb részében olvasható ez a mondat: „Ulysses: bizony habarék ez a javából” (Füst 2000, 361). Fülep a szóban forgó levelében szóvá tette ezt az állítást: „a Maga Störrije 'habaréknak' nevezi az *Ulysses*t – [...] én remek habaréknak tartom, sőt a nála még sokkal habarékbabb *Finnegans Wake*-et [...] még remekebbnek, éppen és főképp a nyelve miatt” (*Szellemek utcája* 1998, 148). Lehetne arra hivatkozni, hogy a kifogásolt szavak nem Füst véleményét tükrözik, de az író azonosította magát e nézettel Fülepéhez 1942. április 25-én írt levelében: „nem tudom élvezni, Istenem. Mert merőben mást érzek és értek művészet alatt, mint ez az író” (Füst 2002, 401).

Talán nem tanulság nélküli, miként fogadta a költő a nyelvét ért kifogásokat: „hogy ez jiddis nyelven volna írva, ezt még Magának se tudom elhinni. Vagy, hogy ennyire korrumpálta volna nyelvemet Budapest városa. Élő nyelven van írva, nem nyelvtani nyelven, se folyamodvány-stílusban, – tudatosan nem így, – mert undorodom attól, ami papír. Kísérje figyelemmel a magyar nyelv legnagyobb mesterét: Móricz Zsigmondot, hogy mit enged az meg magának, a hivatalos 'jó magyarság' rovására s az élő nyelv érdekében. Vagy kire hivatkozzak még? Jókai-ra, Petőfire? Nem hivatkozom erre a jiddis sorára: (Petőfinek!!!)

/ 'Kívüled rám nézve / Nincs élet, nincs világ'... – mert ez rossz.” (Nem vitás, hogy Füst Milán sok más jelentős írótól is idézhetett volna nyelvhelyességi hibákat – Krúdy például Jókaihoz hasonlóan helytelen sorrendben használta a „nem” és „é” szavakat az *Út a faluba* című elbeszélésétől a *Mit látott Vak Béla Szerелеmben és Bánatban* című regényig. Szabó Dezső németes mondatszerkezeteit Kosztolányi joggal bírálta.)

Füst Milán érvelése nem könnyen egyértelműsíthető. Egyfelől az előírászerű, egyetlen jó magyar írásmód eszményét zárja ki, másrészt a beszélt nyelvhez kívánja közelíteni az írott fogalmazást. Móricz dicsérete sem fönntartás nélküli. Azzal a váddal szemben, hogy *A feleségem története* „csak két emberről szól”, Füst Milán fölteszi a kérdést: „Hátha csak egyről szól”? Ezzel lényegében azt állítja, hogy bírálója félreolvas, amennyiben nem veszi észre, hogy a regényben voltaképp az elbeszélő a hős. Ezt sugallja akkor is, amidőn megjegyzi: „gyakran van az úgy, hogy az ábrázolás remek s az elbeszélő érdektelen, – például Móricznál” (Füst 2002, 400-401).

Füst lírájának a megszólító beszédmód, a hanglejtés, a ritmus adja meg a különösségét. „Én csak a tempót éreztem, – a hangját, a tónusát annak, amit írni fogok” – nyilatkozta 1927-ben a *Nyugat* évfordulós estjén (Füst 1927, 23). Sokszor a cím – levél, óda, elégia, zsoltár, sirató, naenia, cantus firmus – is a hangnem magasságát és a szóválogatás korlátozottságát jelöli. Prózájában is az élő beszédre vonatkoztat. Ebből a szempontból sajnálható, hogy nem ismerte föl a hasonló törekvést Joyce munkásságában. „Hallottam én az Ulysses dicséretét sokfelé, hisz nemrég valóságos divatja volt” – írta 1942-ben. „Viszont magam nem tudtam élvezni, letettem” (Füst 2002, 401). Nemcsak arra lehetne hivatkozni, hogy Leopold Bloom és Störr kapitány egyaránt a bolygó hollandinak és Szindbádnak hasonmásaként jelenik meg (Füst 1973, 263, 323). Lényegesebb rokonság ennél az élőbeszéd utánzása. Nem szükséges meghallgatni az *Ulysses* lapszerkesztőségben játszódó 7. fejezetének Joyce által hanglemezen rögzített részletét ahhoz, hogy észrevegyük a párhuzamot. A huszadik században mások is törekedtek arra, hogy az élő beszédet juttassák érvényre

a regényírásban. Különösen francia példákra lehet hivatkozni, hiszen ebben a kultúrában az írott és a beszélt nyelv hagyományosan nagyon távol áll egymástól. Queneau és Céline olyan érveket fogalmazott meg, amelyek némileg hasonlóak azokhoz, amelyekhez a magyar szerző a *Látomás és indulat a művészetben* előadásában folyamodott. Beckett mellett mások is használtak roncsolt nyelvet. Nincs kizárva, hogy e szerzők műveihez hasonlóan *A feleségem története* is igényelheti a hangos olvasást.

„Lehet, hogy van benne néhány zsidós származék, – de baj ez?” – kérdezi Füst Milán Füleptől (Füst 2002, 401). Életművének a magyar irodalomban elfoglalt helyét nyilvánvalóan az is meghatározza, hogy verseiben és elbeszélő prózájában is fontos szerepet játszik az *Ószövetség* prófétáinak öröksége. Ahogyan Joseph Conrad tevékenysége a lengyel és angol, sőt francia nyelvűség kölcsönhatásának jegyében bontakozott ki, Füst Miláné egyaránt kapcsolódik a zsidó és a magyar kultúrához. Rába György az *Ezeregyéj* ösztönzését is kimutatta a versekben, és ebben a gyűjteményben olvasható az a történet, amelynek átírásaként is értelmezhető az *Amine emlékezete* című kisregény. *Ez mind én voltam egykor* a címe annak az alkotásnak, amely arra is emlékeztet, hogy a *Korán* is döntő hatást tett írásmódjára. Sőt, ez a mű Buddhára is hivatkozik, mégis úgy sejtem, ez a vonzódás másodlagos. Nem tudom, mikor ismerkedett meg a muszlimok szent könyvével – már az 1933-ban megjelent *Amine emlékezete* is hivatkozik rá. Füst Milán elbeszélő prózájában minduntalan fölvetődik a kérdés: ki is a beszélő. Az a föltevés, hogy a *Korán* megerősíthette a költőnek azt a hitét, hogy a beszélő a történetmondás legfőbb szereplője, s ez utóbb hivatkozási alappá vált számára – legfeltűnőbb módon az *Ez mind én voltam egykor* lapjain. A *Korán*ban feltűnő a beszélő megjelöléseinek változása. „Az Isten többes első személyben szól, amely gyakran egyazon mondaton belül egyes számú első vagy harmadik személybe vált át” (*The Koran* 1974, 9).

Füst Milán elbeszélő munkái azzal a műfajövtözzel hozhatók összefüggésbe, amelyet a franciák s nyomukban az angolszászok „autofiction”-nak neveznek. Störr kapitány „életírásom”-ként in-

dítja történetmondását (Füst 1973, 19). Schein Gábor meggyőzően bizonyította a kölcsönhatást Füst Milán naplója és más szövegei között, sőt némileg magyarázatként is felfogható észrevétele, mely szerint „kevésbé volt képes a másik szempontjából érzékelni egy-egy helyzetet” (Schein 2003, 239).

Huszoney éves korában szállt síkra a „belső szemlélet művészeté”, a „külsők megfigyelése helyett tehát ön-megfigyelés” mellett (Füst 1909, 120). Jogos ezt úgy indokolni, hogy a „schilleri naiv művészet az, amit Füst külső szemléletnek, Jung pedig extravertióknak nevez” (Schein 2006, 16), de amennyiben e szembeállítását a történetmondásra is vonatkoztatjuk, kapcsolatba hozható azzal a széles körben elterjedt felfogással, amely szerint sok huszadik századi regényben a külső nézőpont rovására a belső térhódítása jut érvényre. Füst említett eszmefuttatásában is arról lehet olvasni, hogy „a haladás most a belső szemlélet irányának kedvező.” Sőt, a kifejtést akár *A feleségem története* beszédhelyzetének előrevetítéseként is lehet érteni: „a belső szemlélők emberei rendszeren határozatlan, bizonytalan, tág: nem biztos vonalú és nem biztos hatású jellemrajzúak és mindig hajlandók arra, hogy az írók egészben tükrözzék. [...] A belső szemléletű írók hősei rendszeren komplikált lényüknél fogva ingadozók” (Füst 1909, 122, 121).

Történetmondásos mű esetében az olvasó képzelet el az elbeszélőt. Füst Milán prózája nehéz földat elé állítja befogadóját. Mennyi önéletrajzi vonatkozása lehet például az apa elleni lázadást megjelenítő *Őszi vadászatnak*? E kis regény első szavai Füst több versének beszédhelyzetét, a drámai magánbeszédnek (monológoknak) nevezett műfaj hagyományát idézik föl: „Ön a múltkor sehogyse látszott megérteni azt a pár szavamat, amelyet apámról elejtettem ön előtt” (Füst 1971, 7). A romantikus élményköltészetel szemben kibontakozott ellenhatás, a tárgyias, álarcos írásmód föltehetően az angol költészetben jelentkezett legkorábban, bő félévszázaddal Stefan George föllépése előtt. Tennyson jelentős műve, a *The Lotus Eaters* 1833-ban a *Poems* című kötetben, Robert Browning verse, a *My Last Duchess* a jellemző módon *Dramatic Lyrics* elnevezésű, 1842-ben kiadott gyűjteményben jelent meg. Mindkét költő egy angol reneszánsz műfaj, az ala-

koskodás (masque) nevű örökségére támaszkodhatott, amelynek Ben Jonson volt legjelentősebb képviselője. Füst költeménye, az *Egy régi költő műve: Óda a fejedelemhez* (1912) Tennyson és Browning említett költeményeihez hasonló beszédmódot szolgált meg. A magyar költőnek tudnia kellett a tizenkilencedik századi angol elődök tárgyias műveiről, hiszen mindkettőjüktől nemcsak Babits és Kosztolányi, de már Szász Károly, illetve Radó Antal is fordított.

A líra és a színmű közötti átmenetként felfogható drámai magánbeszéd erősen hatott a prózai elbeszélésre. Ismeretes, hogy Robert Browning *The Ring and the Book* című kötete ösztönözte az olyan regényírást, amely azt juttatta érvényre, amit William James *The Principles of Psychology* (1890) című munkájában tudatfolyamként elemzett (James 1952, 146-157). Ez az ösztönzés mindenekelőtt a történetmondás visszatekintő jellegében érzékelhető: „hogya ki nem repült a kocsiból, ma sem értem” – olvasható az *Őszi vadászat* elején (Füst 1971, 12). Az elbeszélő gyakran kijavítja magát, arra utalva, hogy képtelen pontosan fölidézni a múltat és nem ért a történetmondáshoz: „Persze erről a bányáról is előbb kellett volna már szólanom” (Füst 1971, 24), „most látom csak, mennyire megfeledkeztem valamiről” (Füst 1973, 341). A *feleségem történetében* az is előfordul, hogy az elbeszélő második személyhez folyamodva szólítja meg korábbi önmagát: „– Itt ültél ám, ebben a kertben” (Füst 1973, 343).

A visszatekintő elbeszélésnek olyan válfajával szembesül az olvasó, amely tagadja a folytonosságot múlt és jelen között. Az „akkor még” szerkezet homályban hagyja a jelent, a „Ma sem tudom, mit jelent” pedig hozzáférhetetlennek tünteti föl a múltat. „Nem tudom, miért mondtam ezt neki, mért tettem”; „De már nem is tudom pontosan, hogy volt”; „S ami ezután következett, nem is tudok róla számot adni ma már” (Füst 1971, 29, 31, 87, 90, 96). Az elbeszélőnek ezek az önértelmező kiszólásai a múlt fölidézhetetlenségét sugallják. A *feleségem történetében* az elbeszélés gyakran feltételes módú: a „szerettem volna”, „lett volna”, „szeretné mondani az ember”, a „talán” közegeiben mozog (Füst 1973, 112, 211, 223, 229, 346, 347).

Már az *Advent* elbeszélője és főszereplője is úgymond „azonos” egymással, de ebben a kis regényben az egyes szám első személy még olyan belső beszéddel társítódik, amely éles ellentétben van Esdaile baronet kimondott szavaival. „Akinék mindig alakoskodnia kell, az becstelenné válik a végén” (Füst 1971, 137). Így szól a kulcsmondat. Noha az 1920-ban írt kisregény több vonatkozásban különbözik a későbbi alkotásoktól, példázatszerűségét a múltban eltúlozták, hiszen a nem várhatóan tekinthető szerencsés fordulat roncsolja az egyértelműséget, és a belső beszédre már itt is a „szerettem volna megkérdezni valakitől” szavak (Füst 1971, 147) nyomják rá a bélyegüket. Ez is visszatekintő elbeszélés, és már itt is érzékelhető a történetmondó bizonytalansága, a „ma sem tudom” többszörös önhelyesbítése. „Természetesen ostobaság volt ezt így kimondanom előttük” – jelenti ki Sir Edward (Füst 1971, 191, 210, 217; 148). Arra is figyelmeztet a szöveg, hogy az elbeszélő megbízhatatlansága részben az emlékezet fogyatékoságára vezethető vissza: „Persze, ma már nem is igen tudom pontosan visszaidézni, hogy is volt velem akkor?” (Füst 1971, 151). Füst Milán már ebben a művében tagadja a fogalmi bizonyosságot, föltétlen, kétségbevonhatatlan értékeket, változatlan önazonosságot és hiteles emlékezetet.

Az „autofiction” lényegéből következik a kölcsönhatás valamely szerző történetmondásos (fikciós) és önéletrajzi szövegei között. Schein Gábor meggyőzően bizonyította, hogy a Csop Gizellának írt „levelek stilizációján jól érzékelhetően nyomot hagyott a három évvel korábban befejezett regény, *A feleségem történetének* nyelve. Bizonyos pontokon, például az 1945. augusztus 1-jén éjszaka írott levélben oly közel kerül Füst retorikája Störr kapitányéhoz, hogy sértett panasza a regény önkéntelen stílusidézeteként vagy akár stílusparódiájaként válik olvashatóvá” (Schein 2013, 239).

A „ma sem tudok eligazodni” szavak az egykor történet értelmezhetetlenségét sugallják. A történetmondó önmagával folytat vitát „még éjszaka is” (Füst 1973, 120, 157). Vagylagosságokban gondolkodik, tanácstalan a múlt értelmezésében, és saját magának ír leveleket. Megbízhatatlan elbeszélő: „Magamba gyűjtöm

az emlékeket, mint az akkumulátor, egy részét mégis elveszítem, a másik átalakul, átformálja a távolság és az idő [...]. Szóval, ez az én történelmem, amiről senki se tud, és én magam se hiszem el a végén” (Füst 1973, 129-130).

Ha egyszer az elbeszélő hitele kétséges, abban sem lehet bizonyos az olvasó, mennyire lehet vagy kell komolyan venni a hivatkozásait, ízlését, értékítéleteit. „Bunyan a barátom” (Füst 1973, 351). E kijelentését lehet úgy értelmezni, hogy az 1678-ban *The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come* címmel kiadott allegorikus könyvben saját sorsának tükrét látja, s akkor *A feleségem története* akár Bunyan művének travesztiájaként is felfogható. Nem tudom kizárni annak a lehetőségét, hogy elbeszélő és szerző távolságát jelezheti az a szövegrész, amelyben Gustav Mahler „istenverte zenebona” alkotójaként szerepel (Füst 1973, 363). Nehezebb egyértelműsíteni Störr kapitány és Madelaine kisasszony beszélgetését. Paul Heyse (1830-1914) nyolc sorát a regény lábjegyzetben közli:

„Auch kleine Dinge können wir uns entzücken,
Auch kleine Dinge können teuer sein.
Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken,
Sie werden schwer bezahlt und sind nur klein.
Bedenkt, wie klein ist die Olivenfrucht,
Und wird um ihre Güte doch gesucht.
Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist,
Und duften doch so lieblich, wie ihr wißt.”

„Ez a nyárspolgári tanítás” – jelenti ki a holland kapitány. „De hogy tapsolt” – vágja rá a kisasszony (Füst 1973, 366).

Elképzelhető, hogy Störr arra akar emlékeztetni, hogy Wolf szép dalt írt közhelyes szöveg fölhasználásával, hiszen a negyvenhat dalból álló *Italienisches Liederbuch* (1890-96) első darabját tapsolta meg s nem a költeményt, magától értetődőnek fogadva el, hogy a vers mint költői alkotás nemcsak átlényegül, de egyenesen eltűnik akkor, ha zenévé alakítják át? Amennyiben ez a helyes magyarázat, e részlet az „autofiction” létezési módját emeli

ki, vagyis azt, hogy a képzelet teremtette alkotás önéletrajzi vonatkozást is rejt magában. A *Látomás és indulat a művészetben* szerzőjének műveiben nagyon feltűnő szépírói (fikciós, szövegben megalkotott) és önéletrajzi én kölcsönhatása. Talán ebben is rejlik életművének egyik sajátossága.

HIVATKOZÁSOK

- Angyalosi Gergely (1986) *A lélek lehetőségei (Líra és szubjektumelmélet összefüggései a század eleji Magyarországon)*. Budapest: Akadémiai.
- Benn, Gottfried (1975) *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Hrsg. Dieter Wellershoff. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Füst Milán (1909) „Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről”, *Nyugat*, 2. II: 117.125.
- Füst Milán (1927) „Azokról, akik elhallgatnak (Felolvasás a Nyugat jubileumi estjén)”, *Nyugat*, 20. I: 22-24.
- Füst Milán (1971) *Advent: Három kisregény*. Budapest: Szépirodalmi.
- Füst Milán (2000) *A feleségem története: Störr kapitány feljegyzései*. A szöveget Zsoldos Sándor gondozta. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2002) *Összegyűjtött levelei*. Egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2004) *Kis regények*. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2013) *Ez mind én voltam egykor – Hábi-Szádi küzdelmeinek könyve*. Budapest: Fekete Sas.
- James, William (1952) *The Principles of Psychology*. Chicago – London – Toronto – Geneva – Sydney – Tokyo – Manila: Encyclopaedia Britannica.
- Schein Gábor (2006) *Nevetők és boldogtalanok: Füst Milán művészete 1909-1927*. Budapest: Akadémiai.
- Schein Gábor (2013) „Pozíció nélküli szerepek: Füst Milán és a politikai hatalom viszonya 1943-1963”, *Irodalomtörténet*, 94: 238-264.
- Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán* (1998). Válogatta, szerkesztette, összeállította Kis Pintér Imre. Budapest: Nap.
- The Koran* (1974) Translated with Notes by N. J. Dawood. Fourth revised edition. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

A műértő Füst Milán

A *Nyugat* legjelentősebb szerzői közül nem mindegyiket foglalkoztatták a társművészetek. Füst Milán már 1909-ben a zenéről közölt cikket a folyóiratban. A tizenhét éves Szigeti József méltatása Johann Sebastian Bach művészetére irányítja a figyelmet (Füst 1909, 2. 1: 106-108). A mai közönség a szonáták és partiták 1955-56-ban New Yorkban készített hangfölvételéből (többek között OVC 8021-22) ismerheti a kiváló hegedűs előadását. Felfogása nyilvánvalóan változott az évtizedek során. Noha megközelítése nagyon különbözik a történetileg tájékozott előadásmódtól – Fábíán Dorottya J. S. Bach műveinek előadástörténetéről írt könyvében nem is szerepel Szigeti neve, igaz, e munka nem foglalkozik a szóló hegedűre írt alkotásokkal (Fabian 2003) –, a hatástörténet figyelemre méltó mozzanataként értékelhető, hogy a magyar művész már fiatalon J. S. Bach művészetét tartotta leg többre s e véleménye találkozott a harmincegy éves Füst Milánéval. A költő később időről időre visszatért a lipcsei mester valamelyik kantatájának méltatásához (Füst 1999, 1: 593, 707, 762), és a prágai születésű Hammerschlag János (1885-1954) egyik hangversenye után „túlvilági látomás”-hoz hasonlította egyik fűgáját (1: 713). 1923-ban ezt írta: „Bach: mintha az üres térben, – a végtelen térben dörögne, dübörögne konok, szelidíthetetlen szigora. – Szabályossága is a tiszta szférikus geometria szabályosságára emlékeztet. – Ő a legnagyobb mind között. Az áhítat már nem is templomi... magasztos, tiszta ragyogás. – Engedelmeskedni, szolgálni, hinni... – ez is élvezet – ebben is mély élvezet rejlik... s az ő hite már hűvös, nem forró” (1: 804). Úgy vélte, „szabad fantázia és szabatosság” egyszerre jellemző Johann Sebastian Bach alkotásaira, „ami a művészetek legritkább harmóniája”.

A „mértékletesség lángeszé”-nek nevezte (2:740, 594). Ezek a későbbi naplóföljegyzések már arra engednek következtetni, hogy önismerést is keresett az általa csodált zenében, mintegy a kísérletező pályatársak tevékenységétől elzárkózást igyekezett indokolni. 1928-ban Baden-Badenből, a kortárs zeneművek fesztiváljáról a *Pesti Hírlap*nak küldött beszámolójában ilyen hátsó gondolat is sejthető annak hangoztatásában, hogy a barokk mester „volt a világ legnagyobb zenei lángelméje” (Füst 2014, 1:298). Két évvel későbbi az a megjegyzése, hogy „Bach sem volt újító. Shakespeare sem. Mindkettő egy meglevő nagy stílus betetőzése s konzervatív betetőzése” (Füst 1999, 2:301). Ez a mélyen elfogult állítás olyan felfogást előlegez, amely azután Joyce munkásságának elutasítását is eredményezi (Füst 2002, 401). A mai közönség már másként vélekedik: tudja, hogy Shakespeare a zárt színház megjelenésével kísérletezésbe fogott, sőt még arról is lehet tudomása, hogy a lipcsei mester némely kései alkotásában legidősebb fiának, Carl Philipnek ösztönzése is érzékelhető.

Füst zenei ízlésére döntő hatást tett Reiner Frigyes (1888-1963), aki a középiskolában nyolc évig osztálytársa volt. Amikor a később nemzetközi hírűvé vált karmester egészen fiatalon Mozart *Koronázási miséjét* vezényelte, Füst a zenekarban hegedült. Föltehető, hogy a költő korai lírájának egyik fő ösztönzője a zene lehetett. Annyi bizonyos, hogy e művészet később is fontos szerepet játszott életében. Kisebb, alkalmi írásainak körülbelül egy ötöde a zenére vonatkozik. 1923-ban Varró Margit (1881-1978) zenei neveléssel foglalkozó, nemzetközi visszhangot keltett könyvére hívta föl a *Nyugat* olvasóinak a figyelmét (Füst 1923), 1956-ban pedig Yehudi Menuhin hangversenye után olyan méltatást közölt, amelyben Fritz Kreisler és Bronislaw Huberman tolmácsolásával hasonlította össze azt, ahogyan a New Yorkban született művész Beethoven *Hegedűversenyét* játszotta (Füst 2014, 2:112-115).

Magától értetődik, hogy a társművészetekről Füst – az ő kifejezésével – „nem céhbeli” véleményt fogalmazott meg. Köztudomású, hogy a két világháború között több művészeti ágban is komoly hatása volt korábbi írásmódok fölélesztésének, sőt utánzásának – ezt nevezik olykor félreérthetően neoklasszicizmusnak.

„Én csak az általános szomorómelygés ellen szólok” – hangoztat-
ta Füst 1937-ben –, „amely a romantikusok után annyira elhara-
pózott. (Már Emanuel Bachnál kezdődött)” (Füst 1999, 2:445).
1916-ban Gmundenben igazat adott egy „idős hölgy”-nek, aki
azt állította: „Beethoven nagyon szenvedélyes – de Bach: er ist
wie das Dasein” (1:219). Három évvel később egy zeneszerzőnél
– valószínűleg Weiner Leónál – tett látogatás után vont le azt
a következtetést, hogy J. S. Bachnál „minden tökéletesen termé-
szetes – a kifejezés nála tökéletes ritmikai és strukturális szépsé-
get nyújt – s ha érzelemlről szól, tökéletesen érthető. Mozart is
legtöbbször – Beethoven néha homályos (Geister-trio)” (1:425).
Romantikaellenességével magyarázható 1933 körül tett, követ-
kező megjegyzése: „Chopin: Az álmatagság és exaltáció egyesül
műveiben” (2:768). Nem a „neoklasszicizmus” háború utáni ha-
tására fordult a romantika ellen, nemcsak Goldmark műveit vél-
te elavultnak (2:94), de Brahms *Requiem*jéről már 1918-ban fa-
nyalogva írt (1:319).

Lehet, az „új német iskola” vonzotta. 1919 szeptemberében
Brucknerről tervezett regényt – talán azért is, mert ez az oszt-
rák mester régi írásmódokból is merített ösztönzést. Nem szak-
emberként Füst túlzásokból indult ki: „Pásztor volt, – teljesen
kulturátlan, műveletlen, kulturálatlan ember maradt később is
– s mégis a világ egyik legnagyobb művésze lett. [... Alkotásai]
a legbonyolultabb legravaszabb, legkörmönfontabb monst-
rumok... A legrafináltabb tudás, – a legötletesebb invenció” (1:478).

„Csak annak érdemes, hogy művész legyen, aki egy új világot,
egy egész világot tud teremteni! – Wagner!” (1:633). Ez a kijelen-
tés is bizonyítja, hogy a *Ring* alkotója volt a legkésőbbi zeneszerző,
kinek művei jelentékenyen hatottak Füst Milánra. Nyilvánvalóan
azért, mert szövegük is vonzotta a költőt. „Wagner: milyen mese-
világ!” – állapította meg 1916-ban. „Titurel a sírban él, örök éle-
tű emberek, száz éves bolyongás – boszorkány – istentiszteletek,
misztikus sebek” (1:191). Kundry szavait a II. felvonás elején –
„Dienen. Dienen!” – nyilvánvalóan személyes üzenetként is értel-
mezte. „A martyr-természetű nők. [...] Automatikusan beleve-
tik magukat a legnagyobb bajokba: elviselni, szolgálni!” (1:553).

Ezek az 1920-ban papírra vetett szavak azt sugallják, hogy a költő Wagner utolsó művét mintegy igazolásként használta ahhoz, ahogyan ő a nőkkel szemben viselkedett.

Német fordításban olvasta az óizlandi *Edda-énekeket*. Erre utal egy 1920-ból származó följegyzés: „Az ősi kőrisen függött Wotan a világ keletkezése előtt kilenc napig: Da lag ich für mich selbst. Egy kőrisfán, – melynek gyökere az időben, koronája a térben... S az első óriások” (1: 576). A tetralógiának is főként a szövege foglalkoztatta, legalábbis erre lehet következtetni az „első nap” méltatásából, amely így kezdődik: „A Walkür – mily csodálatos az a történet” (1. 680).

Túlzás volna azonban úgy vélni, hogy a költőt kizárólag a szöveg érdekelte Wagner műveiben. „A Walkür altató motivuma: halálos búcsú és bölcsődal egyszerre” (2: 705). Az ilyen kijelentés már a zene értelmezését is adja. Sőt, az is előfordul, hogy Füst Milán a szövegtől teljesen elvonatkoztatva, csakis a zenére utal. „E pillanatban, mikor ezt írom, fölöttem néhány akkordot ütött meg valaki Tristanból, – tévetegen, – s én, ebben a nagy magánosságban, itt, Budapesten, elhagyott kis Angyal-utcámban összerázkódtam a meghatottságtól” (1: 633).

Füst Milán a zeneszerzéssel is próbálkozó – így Csokonai, Ady és Kosztolányi verseit megzenésítő, zongora- és kamaraműveket író – Csáth Gézával ellentétben (Kelemen 2015, 296) nem vállalkozott rendszeresen zenei bírálatok készítésére, de az élő zene kedvelőjeként a hangfelvételek elterjedése után is megkülönböztetett figyelmet szentelt az élő előadásnak. Az első világháború alatt „az Operába jártam naponta mert az még olcsó volt aránylag” – írta 1918-ban (1: 349). Ez „a Burián, igen szerencsétlen lehet, ha nagy művész létére s művészete tetőpontján így képes kiállani” – jegyezte meg egy alkalommal, amidőn érzékelte, hogy a kiváló cseh tenorista ittasan lépett színpadra. Látván Szamosi Elza (1884-1924) és Karel Burián (1870-1924) valódi összetűzését a *Carmen* egyik előadásán, elbeszélést tervezett a két énekesről. A fennmaradt hangfelvételek tökéletesen igazolják elragadtatását, amellyel a német mezzoszoprán Elena Gerhardt (1883-1947) hangversenyét méltatta: „úgy szárnyalt, úgy hullámozott, zengett:

az ember benne élt” (1:350). A magyar művészeket általában szigorúan megbírálta – 1918-ban Kerner István vezényletét „öregesnek” ítélte –, de tett kivételt, így 1919-ben értékelte, hogy a kolozsvári születésű Sándor Erzsí (1885-1962) „könnyedén énekelt” (1:356, 426). 1922-ben irigységgel vette tudomásul, hogy német földön magasabb igény érvényesül: „Micsoda zenekultúra van itt... Ha itt növekedhettem volna fel” (1:790). Több évtizedes tapasztalatai alapján arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy nem állítható szembe alkotás és előadás. 1937-ben így érvelt: „A reprodukáló művészet is határtalan, a legnagyobb csodák léteznek benne... ilyen csoda lehetett például Liszt” (2:424).

Nem kétséges, hogy Füst Milán legtöbb írónknál messzebb jutott a zene megértésében. Felfogása összhangban volt a két világháború közötti időszakban széles körben elterjedt romantikaellenes szemlélettel.

Nem kevésbé korán kezdett érdeklődni a képzőművészet iránt. „Most kezdek képet igazán szeretni és becsülni, hogy az első szerény kis kép került lakásomba – írta 1915-ben –, oly mély megilletődéssel nézem, úgy tetszik nekem e szerény kis pasztell, mintha még nem láttam volna képet” (1:128). A „naturalista látás”-t okolta a vizuális kultúra hátramaradottságáért. Tiepolot minden bizonnyal a Szépművészeti Múzeumban tett látogatásai alapján bírálta (1:414), s ugyanitt szerzett élményei ösztönözték arra, hogy méltatást készítsen az idősb Pieter Bruegel *Szent János prédikációja* című képéről 1921-ben. Colmari látogatására engednek következtetni a következő szavak: „Grünwald szembenéz a legborzasztóbb halállal a halál kísérteties szenvedéseivel – lerajzolja, hogy mily undok egy holttest s milyen túlvilágin iszonyú az élők gyötrelme, mert – mert még így sem, akkor sem fél tőle” (1:430). 1922. november 23. napjától december 24-ig Németországban utazott. Meglehet, kis túlzással állítja: „Kiszámítottam, hogy Berlinben, Hamburgban, Lipcsében és Drezdában harmincezer műtárgyat néztem meg egy hónap alatt s ebből tizennyolcezeret igen alaposan” (1:784). Korántsem minden nyerte meg tetszését, például Max Klinger műveit az „ellenszenves, ízléstelen” jelzőkkel illette. A húszas években, olasz földön Giotto alkotásait csodálta

fönntartás nélkül, miközben Raffaello arcképein hiányolta a „karakterérzék”-et. Úgy találta, hogy „Botticelli kerengő angyalainak mindegyike ugyanaz a lény”, s „ha ezt Bruegel 'Vakok' című munkájával hasonlítom össze, amelyen minden vak külön szerecsétlenség, külön iszonyat, – akkor önként adódik a két művészet karakterbeli különbségének definíciója” (2: 34). Lehetséges volna, hogy az északi festészethez inkább vonzódott, mint az olaszhoz? Nemcsak Giotto iránt érzett csodálata cáfolja ezt, de az is, hogy nagyon nagyra tartotta Tintoretto *Zsuzsánna és a vének* című, a bécsi Kunsthistorisches Museumban látható művét (Füst 2006, 153).

A kortárs magyar képzőművészettel Füst és felesége, Helfer Erzsébet gyűjtőként is kapcsolatba került. A házaspár tulajdonába került jelentős képek nemcsak arra emlékeztetnek, hogy a házaspár a Nyolcak baráti köréhez tartozott, és e csoport tagjaitól ajándékba kapott festményeket, de arra is, hogy korlátozott anyagi lehetőségeikhez képest kiváló műtárgyakat vásároltak meg. Mennyiben igaz, hogy a költő saját mesterségének távlatából ítélte meg a képeket? Az olvasó úgy gondolhatja, Gulácsy festészetének méltatásakor az irodalmias értelmezés nem teljesen indokolatlan. Mednyánszky és Nagy Balogh János esetében azonban nem lehet így érvelni. Ez utóbbiról már röviddel e festő halála után közölt méltatást, megelőzve Kosztolányi kiváló esszéjét.

Miközben minden magyar olvasó tisztán látja a *Nyugat* jelentőségét, el kell ismerni, hogy kevésbé jelentős művekről is közölt bírálatot. Füst Milánnak is sok idejét kellett pazarolnia olyan könyvek olvasására, melyek nem igazán érdemelték meg a figyelmét. Az ő szövegeiben az udvariasság nem feledteti a bírálatot. Moly Tamás műveit „modoros”, sőt „németes” jelzővel minősíti (Füst 2014, 1:75). Az igazán pallérozott Benedek Marcell regényében „csak azt dicsérhetjük, amit a szerző akart s nem azt, amit elért” (Füst 2014, 1:85). A *Vulkán* című kötetnek így szól a minősítése. „[Ezt] a regényt elsiette.” Ez a végkövetkeztetés Kosáryné Réz Lola *Ulrik inas* című regényéről (1:133). Andreas Haukland (1873-1933) *Ol-Jørgen* (1902) című könyvével szemben talán kissé engedékeny. E mű nem tekinthető jelentéktelen-

nek, ám neorealizmusa aligha különösebben vonzó a mai olvasók számára. 1924-ben Füst meglátogatta e norvég íróat Olaszországban, és a *Pesti Napló* közölte a vele folytatott beszélgetést, mintegy kiegészítve az említett regénynek ugyanebben az évben kiadott magyar fordításához készített előszavát. Déryről elismer- te, hogy „nagyon tehetséges”, de a húszas évek elején írt verseiről úgy vélte: bennük „több a modor és affektáció, mint a művészet. [...] Egyhangúvá válik ez a sok lihegés, ez a sok extázis, a töredékek szeretete” (1: 148-149). Ítéloképességét bizonyítja, hogy jelentős és általa nagyon szeretett kortársaival szemben is érzékel- tette főnntartásait. 1917-ben Tóth Árpád költészetéről azt állapí- totta meg: „nem követel hangosan más hallást, hanem be tudja magát lopni azok szívébe is, akik régebbi melódián tanultak ol- vasni.” Szóba hozta a költő önisméltéseit – „Ezer változatban lép elénk a tűnődő fej” –, sőt még gondolati igénytelenségét is: „nem elmélkedő, nem bölcselő” (1:67, 68, 69).

A színibírálatokban jól érzékelhető, hogy szerzőjüket alkotó- ként, sőt elméleti vonatkozásban is foglalkoztatta a drámaírás. Nem félt attól, hogy korának nagyra becsült színészeit: Ódry Ár- pádot, Pethes Imrét, Várady Arankát, Somlay Artúrt kegyetlenül megrója. Érdemes kiemelni, hogy elég gyakran a rendezésre irá- nyította a figyelmet, pedig az a két háború közötti korszak ma- gyar közvélekedése szerint nem számított elsőrendű fontosságú- nak. Torzítás volna azt állítani, hogy színházi cikkei jórészt mélt- tán feledésre ítélt darabok előadásáról számolnak be. 1923-ban jelent meg a belga Fernand Crommelynck (1886-1970) lírai bo- hózatának, a *Le Cocu magnifique*-nak (1920) méltatása. Lehet, a mai magyar közönség kevéssé tudhat e műről, holott jelentős alkotás, és Füst figyelemre méltó értékelést adott róla.

1927-ben a költő ezt írta: „azért hallgattam el, mert úgy érez- tem, hogy nem vagyok már a régi. [...] A kísérletezést abba hagy- tam tehát. S megpróbáltam valami mást. Íróvá lettem” (1: 250, 252). Ez a nyilatkozat arra utal, hogy Füstnek saját meggyőződése szerint meg kellett tanulnia, hogyan írhat elbeszélő prózát vala- ki, akit addig a líra iránti szenvedély jellemzett. Munkásságának egyik fő erénye, hogy valóban olyan eltérő műfajokban alkotott

jelentőset, amelyekben kortársai közül talán csak Kosztolányinak, és más irodalmakban Goethét leszámítva csak nagyon keveseknek sikerült maradandó teljesítményt létrehozni.

Írásmódjának megváltozására a politika is hatott, mégpedig aligha szerencsésen. A *Nyugat* első nemzedékéhez sorolt igazán jelentős szerzők többsége nem élte túl a második világháborút. Ő a ritka kivételek egyike. Nehéz megérteni azokat a sorait, amelyeket 1945-ben vetett papírra, miután meghallgatta Rákosi Mátyás egyik beszédét. Úgy találta, hogy a mérsékeltlen szabadelvű Rassay Károlyhoz (1886-1958) képest Rákosinak „nem oly fényes az előadása”, de azon a véleményen volt, hogy a kommunista vezető „mindenkor az igaz ember benyomását kelti”. „Él-hal azokért, akiknek egész életét áldozta: a munkásokért, ezek javát akarja tehát minden erejével, de nem az ország árán” (Füst 2014, 1: 431-432). Ez a szöveg minden bizonnyal életműve mélypontját jelenti. Még akkor is, ha nem felejtjük, hogy keletkezésével egy időben olyan levelet írt az MKP főtitkárához, amelyben azt javasolta, vonják be a döntéshozatalba a magyar értelmiséget: „A magyar szellemiség kiválóságai úgy nyerhetők meg legjobban, ha megtiszteljük őket. Ha munkát adunk nekik, javaslatokat kérjük ki” (Füst 2002, 455).

1946-ban elhangzott előadásai politikai kényszer hatására készültek. Tagadhatatlan, hogy Lukács Györggyel szemben is külön véleményt próbált képviselni. 1947-ben a *Magyar írók a szovjet népről* című kiadványban azt hangoztatta, hogy „az első magyar kommunista tárgyú regényt” ő írta (Füst 2014, 1: 580). Ez az állítása azután az *Advent* értelmezésének leegyszerűsítve torzító értelmezési hagyományához szolgált kiindulópontként. Ennek a szemléletnek a képviselői e kisregény több fontos mozzanatát figyelmen kívül hagyták, így elhallgatták, hogy a cselekmény szerencsés fordulattal ér véget.

Élete utolsó szakaszában a betegség egyre jobban szűkítette megnyilatkozásainak körét. Alkalmi nyilatkozataiban sokszor ismételte korábbi kijelentéseit – Zubollyal, azaz Bányai Elemérrel megismerkedésének története például kisebb-nagyobb változtatásokkal több szövegében is szerepel. Kései kijelentései in-

kább önigazoló jellegűek, hiányzik belőlük a korai szövegeiben érzékelhető humor.

Miféle végső következtetés vonható le Füst Milán cikkeiből? Kosztolányihoz képest sokkal kevesebbféle irodalmat olvasott. Ókori görögökön és Shakespeare-en kívül néhány orosz szerző, Gogol, Tolsztoj, Dosztojevszkij, Leszkov műveire, valamint a *David Copperfield* első harmadára hivatkozott legszívesebben. Nem gondolta, hogy értéktételei változhatatlanok. 1924-ben a *Sárarany* mérlegelésekor különösen hangsúlyozta felfogásának változékonyságát. „Kitűnő novellák, jelenetek vannak egymás mellé sorakoztatva, – de valóban éppen ez az, ami a regénynek árt, [...] az író úgy agyonkiabálja magát, hogy a végén már nem bírja hanggal, – bereked.” Ezt az ítéletet módosítja a második megközelítés: „Most újból elolvastam e regényt és azzal a határozott, biztos érzéssel tettem le, hogy ez nemcsak Móricznak legremekőbb könyve, hanem a legszebb könyvek egyike, amelyet valaha olvastam” (1: 186-187).

Őszintén elismerte, hogy ugyanaz a befogadó máskor más-ként ítélné. Maeterlinckről 1925-ben készült cikkét ezzel a mondattal zárta: „Tudok-e még úgy lelkesedni, mint valaha?” Ekkor már „egyhangúnak” találta a flamand szerző műveit, „affektáció”-t, „hatásvadászat”-ot, „bántó szándékosság”-ot talált benne (1: 234, 237). Az *Ivan Iljics haláláról* 1957-ben már úgy hitte: „nem olyan nagy remekmű, mint valaha gondoltam”. „Véleményem szerint még az utókor sem igazol.” Az Osvát Ernőről készített és a *Nyugat* hasábjain 1935-ben közölt emlékbeszédnek ez a mondata sejteti, mennyire nem bízott abban, hogy az idő méltányos lehet (1: 388).

1945 februárjában három költeményről beszélt a rádióban. Ady Ádám *hol vagy?* című verse és egy skót ballada mellé Turcsányi Elek (1889-1944) egyik alkotását választotta. Ennek a költőnek összesen két kötete jelent meg. Kosztolányi mindkettőt dicsérte a *Nyugat*-ban, ám sem ez a két méltatás, sem Füst Milán előadása nem tudott sok olvasót szerezni számukra.

Noha Kosztolányi *Lear király* átköltésének Röder Edit kedvessége folytán hozzám került példányába azt írta: „Ez a fordí-

tás pokoli”, és a naplóban is található nem éppen hízelgő megjegyzés, a cikkek és visszaemlékezések mégis arról tanúskodnak, hogy kortársai közül őt becsülte legtöbbször. Az 1929-es Ady-vita alkalmával arra figyelmeztetett, hogy Adynak valóban sok rossz verse van, és Kosztolányi véleményét nem lehet egyszerűen lesöpörni az asztalról. Vitacikkét ezekkel a szavakkal zárta: „Kosztolányi Dezsőt én nemcsak a legműveltebb magyar írónak, hanem az irodalom legnagyobb értőjének is ismerem, akinek véleményét nemcsak a dilettánsoknak, de legkitűnőbb művészeknek is kötelességük illő tisztelettel meghallgatniok” (1. 334).

Időről időre újabb visszaemlékezést készített 1936-ban elhunyt pályatársáról. Nemcsak a *Pacsirtát*, de még *A rossz orvost* is nagyra becsülte, nem szólva a kínai versfordításokról és a kései költeményekről. Nem azonosította magát a nyelvtisztítással, de nagyra értékelte Kosztolányi nyelvművészetét, és minden bizonnyal olyan kortársat tisztelt benne, aki megmutatta számára azt, miként lépheti át egy alkotó azt a sokak által áthághatatatlannak tekintett határt, amely a lírát a történetmondástól választja el.

HIVATKOZÁSOK

- Fabian, Dorottya (2003) *Bach Performance Practice 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot, Hampshire – Burlington, VT: Ashgate.
- Füst Milán (1909) „Szigeti József”, *Nyugat*, 2. I: 106-108.
- Füst Milán (1923) „Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés”, *Nyugat*, 16. II: 295-296.
- Füst Milán (1999) *Napló*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2002) *Összegyűjtött levelei*. A leveleket egybegyűjtötte, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2006) *Látomás és indulat a művészetben*. Sajtó alá rendezte Kis Pintér Imre. Budapest: Fekete Sas.
- Füst Milán (2014) *Írni: Cikkek, bírálatok, visszaemlékezések, útirajzok, alkalmi megnyilatkozások*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Kelemen Éva (2015) *Művészetek vándora: A zeneszerző Csáth Géza*. Budapest, Magyar Kultúra.

A nemzeti klasszicizmus tündöklése és hanyatlása

„Kultusz nem tűr meg vitatást”
(Horváth 2009, 418).

1927. március 30-án Horváth János a következő levelet küldte Tormay Cécile-nek: „A Napkelet kára nélkül nem halaszthatom tovább lemondási szándékom véglegesítését és határozott terminushoz kötését. Nem ötletszerű elhatározás ez; előre jeleztem, ismételten, egyre komolyabban hangoztattam, meg is okoltam, s nem rajtam múlt megvalósítása. [...] Reálisan nézve május és június a legterhesebb hónapok, s az én szempontomból ez magyarázza az említett időpont választását. Azontúl pedig úgysem maradhatnék, mert évek óta félben heverő munkáimat különben sohasem tudnám bevégezni” (Horváth 1927).

Lehetne arra gondolni, hogy az irodalomtörténész már el akarta távolítani magát a Klebelsberg szándékai szerint 1923 januárjában indított folyóirattól. Horváth János a bírálatok rovatát szerkesztette, de nagyon lelkiismeretesen minden közleményt alaposan megbírált – még a szerkesztőné elbeszélését is. Valószínű, hogy a kezdet kezdetén nem őt keresték meg a folyóirat részéről, hanem ő találta úgy, hogy a *Napkelet* megfelel az ő igényeinek, hiszen már 1916-ban méltatást közölt Tormay első két regényéről a *Budapesti Szemlében*, majd két évre rá a *Viaszfigurák* című elbeszélésgyűjteményről a *Magyar Kultúrában*. Kenyeres Zoltán teljes joggal állapította meg, hogy az irodalomtörténésznek 1921-ben megjelent munkája, az *Aranytól Adyig*, a *Napkelet*

megindításának vagy készülődésének programja is lehetett volna” (Kenyeres 2004, 172), hiszen a folyóirat értékrendje összhangban volt Horváth Jánoséval. Távozása után töretlenül folytatódott levezetése az írónóvel, akinek halála után összegző tanulmányt írt életművéről. Ebben leszögezte, hogy a *Bujdosó könyv* „nem műalkotás, hanem történeti okmány”, és hangsúlyozta, hogy *A régi ház* arról győzi meg olvasóját, hogy „az, amit ’fajnak’ nevezünk, nem változatlan létező, hanem történelmi alakulat is” (Horváth 2009, 511, 509).

A levélben megjelölt ok nem tekinthető ürügynek; indokoltságát bizonyítja Horváth János nagyszabású vállalkozása, melynek első két része, *A magyar irodalmi műveltség kezdetei* (1931) és *A magyar irodalmi műveltség megoszlása* (1935) a Magyar Szemle Társaság kiadásában jelent meg. E két kötet kimagaslóan jelentős szellemi teljesítmény. Inkább művelődés-, mint irodalomtörténet, ami érthető, hiszen a korai századokkal foglalkozik, amelyek kevésbé igényelnek művészi értékelést. Egyes részletek szinte történetírásnak tekinthetők – a második kötet például Hunyadi János és Mátyás jellemképét, Vitéz János és Werbőczy pályafutásának ismertetését is tartalmazza. Dávidházi Péter indokoltan állapította meg, hogy Horváth János „nemzeti nagylebeszés” megteremtésére törekedett, miközben „*feltárásra* nem vállalkozott”, sőt „*harmadkézből* származó gondolatra is alapozott” (Dávidházi 2004, 43, 41, 49).

Tudván, hogy egy „nagy elbeszélés” csakis úgy képzelhető el, mint célelvű folyamat, Horváth olyan fejlődésnek tekintette a magyar irodalom történetét, amely Arany János munkáiban érte el tetőpontját. Az ő szellemében, értékőrző (konzervatív) tudósként a folytonosságot kereste az irodalomban és a történetírásban. „A ’természetes’ fejlődésben ugyanis ugrás, oktrojózás ki van zárva (politikában is!) [...] Hogy idegen hatás módosít az őseredeti sajátságokon, nem baj, míg jellemünk erkölcsi magva ép marad, s ha az átalakulás természetes úton, idő s körülmény lassan fejlesztő, módosító befolyása alatt történik, baj volna a tespedés vagy a hagyományok erőszakos kiszaggatása a nemzet jelleméből” – mondta 1930-31-ben tartott egyetemi előadá-

saiban (Horváth 2008, 1002-1003), és összefoglaló művének első kötetében így körvonalazta saját tevékenységének vezérfonalát: „Aki történetet ír, az első sorban elődeire támaszkodik, azokból compilál, azokat folytatja: utóduknaak kell tudnia magát” (Horváth 1944, 70). Már-már úgy lehet gondolni, Werbőczyben látta hasonmását, akit így jellemzett: „Bizonyos konzervatív szándék szükségképp befolyásolta gondolkodását: tudományos kötelessége volt a régihez való ragaszkodás” (Horváth 2005: 858). Az értékőrzés arra csábít, hogy kizárjuk az utólagos értelmezést. Így olvasandók a Janus Pannoniusnak Jacobus Antonius Marcellushoz intézett költeményére vonatkozó szavak: „az epikai kiválóság értelme a hős szempontjából. E szempontból ítélendő meg Janus panegirikusza is, nem pedig a mi követelményeink szerint” (Horváth 2005, 777). A végső szavak elárulják, hogy Horváth számára az értékőrzés kizárta az újraértelmezést. A hatástörténetnek nincs helye az ő felfogásában.

Említett előadásaiban így érvelt: „szaktudományunk új fejlődés útjaira lépett. [...] A mozgalom a német szaktudományban indult meg, s hatása vagy tíz év óta nálunk is erősödve jelentkezik, [...] ez a reakció arra a korszakra, melyet pozitivistának szokás nevezni [...]. Elszigetelt, mikroszkopikus vizsgálatok helyett ma az össz-szemlélet javára fordult az idő [...]. Nem valamely szövegértelmezés, egy mű, egy író önmagáért, hanem [...] új változatok az irodalomtörténetben: faj, táj, felekezet, társadalmi osztály, generáció, stílus, ízlés (alak), világnézet: megannyi szintézis-szemponatok. Legösszefoglalóbb a 'korszellem'-é, [...] ezért nevezik nálunk az egész új irányt szellemtörténetnek” (Horváth 2008, 952).

Helytálló az észrevétel, hogy „Horváth János egész pályáját végigkísérte az önálló nemzeti fejlődés eszméje” (Kenyeres 2004, 175). Saját tudományágában is az öntörvényűség vezette. „Erős kilátásunk van [...] arra, hogy a közeljövőben (mint már eddig is) ismét nem egyenrangú félként fogunk szaktudományt tanulni a külföldtől, hanem passzíve átvesszük tőlük (késve) a kész” (Horváth 2008, 954). Nehéz volna hangoztatni, hogy a legutóbbi félszázad fejleményei megcáfolnák e félelmét, hiszen Jakobson,

Gadamer, Jauß, de Man, Derrida, Kittler követésével mintha az idézett állítást igazoltuk volna.

Az éremnek másik oldala, hogy nagyon is kétséges a föltételezés, mely szerint a magyar irodalomtörténet-írás a hazai örökség folytatásaként határozható meg, a nemzeti klasszicizmus szellemében. A nemzeti klasszicizmusnak a mibenléte sem magától értetődő. Ellentmondásokat is lehet érzékelni felfogásában. Egyfelől hangsúlyozza, hogy Arany János „[k]öltői gyakorlatát nemcsak ihlet és tehetség, hanem világirodalmi remekművek tanulmányozásával kifejlesztett esztétikai öntudat és ízlésfegyelem igazgatja”, másrészt viszont a világirodalmi távlat hiánya érzékelhető abban az állításában, hogy az esszé „a klasszicizmus egyik legjellemzőbb műfaja” (Horváth 2008, 991, 980-981). Éles szemmel vette észre, hogy Arany János tanulmányai „átugorják a közvetlenül megelőző korszakot, Kisfaludy Károly, Bajza s Vörösmarty korát” (993), ám nem utalt arra, hogy ebben a vonatkozásban a tizenkilencedik századi költőnk értekező munkássága nem erősítette meg a folytonosságnak korábban idézett szavakkal is kifejezett eszményét. „Hogy mi a teendő, ahhoz tudomásul kell venni az új tényeket, nem ignorálni a világot azért, mert nekünk nem tetszik” (971). Ezt a figyelmeztetést – egyáltalán nem alaptalanul – Kemény Zsigmondnak tulajdonította, de föltehető a kérdés, ő maga 1930-31-ben mennyire figyelt akár csak a magyar irodalom új fejleményeire, nem szólva a külföld vívmányairól. Kiemelte annak jelentőségét, hogy a *Zrínyi és Tasso* „összehasonlító irodalomtörténeti tanulmány” (1019), de ő sosem vállalkozott hasonló föladatra. Helyesen látta, hogy a Világos utáni másfél évtized örökségéből hasznosítható az olvasó közönség figyelembe vétele, ám annyiban vitatható módon helyezte előtérbe Arany János szemléletét, akinek „mindig az 'eposz' lebeg szeme előtt” (1003). Más vonatkozásban világosan érzékelt, hogy e költő „ismeri a 'fejlődés természetét', mely szerint az utóbb jövő, ha elődét meg akarja haladni, ennek hibáit nagyítva, jó oldalait kicsinyítve látja” (1009). Igazat adott neki abban, hogy a *Bánk bán* „bombaszt”-ot is rejt magában, s „hiba van a szerkezetben” (1027). Miközben Petőfi utánczóinak tevékenységét „ha-

gyományszerzés”-ként értelmezte (1006), óvatosan magának Petőfinak költészetét is egyenletlennek ítélte, mondván, hogy Arany „49 után, bár Petőfi rendkívüli nagyságát továbbra is éppúgy megsztalta, nem minden részletét értékelte egyaránt”, Jókairól pedig megjegyezte, hogy „túlzottan fantasztikus, borzasztani akaró leleményeit nem szerette” (1042-1043).

Miután számára Arany János munkássága jelentette a magyar irodalom tetőpontját, viszonylag nem sokat tudott kezdeni a későbbi fejleményekkel. *Aranytól Adyig* című munkájában a következőt írta a nemzeti klasszicizmusról: „Örök időkre szóló útravalója az a magyar műveltségnek, irodalmunk történetének pedig központja, sugárgyűjtője: minden korábbi ide fut össze, minden későbbi innen származik szét” (2009, 428). A konzervativizmusnak az a legnagyobb veszélye, hogy a múlt töretlen folytatását kéri számon a jelenen. „Ez erkölcsi alapot, e nemzeti öntudatot sértetlenül kellett volna átszarmaztatni az irodalom újabb mozdulatóba” – írja Horváth (421). A *Három nemzedék* példáját igyekszik követni, melyet „megbecsülhetetlen erkölcsi komolyságú munka”-nak nevez (423).

Hiba volna azt hinni, hogy bármely szerző esetében létezik olyan távoli nézőpont, amelyből maradéktalanul tárgyilagos, megfellebbezhetetlen ítéletet lehetne alkotni. Poszler György ugyan nem tartozott Lukács György közvetlen tanítványi köréhez, szemléletére mégis erős hatással volt a bölcselő munkássága. Meglehető kíméletlenséggel így jellemezte Horváth Jánost: „tudja, hogy az egyik irodalmi értékrend bomlik, és nem tudja, hogy a másik irodalmi értékrendszer születik” (Poszler 1987, 107). Barta János, akit tanított Horváth, a következőképpen körvonalazta egykori mesterének rendszerét: „egy olyan irodalmiságra épült (és abszolutizálta azt), amely az idő tájt már csak epigonaiban és fölhígítóiban élt, s amely a lassan diadalmaskodó újjal merőben ellenkezett” (Barta 1976, 8). Barta János tanítványa, Imre László már érezhető távolság tartásával, mintegy megengedően fogalmazott: „Horváth János úgy érezhette (különösen idősebb korában, a negyvenes-ötvenes években), hogy utóvédharcot folytat” (Imre 2004, 81).

A pályafutás korai szakaszában az egyértelműség jóslattal párosult: „Az olvasóközönség, mely a napi irodalmi irányok szerint ízlését, mint a divatot, könnyen változtatja vagy határozatlanul tétováz, mindig találkozni fog s forradalmi kirándulások ellenére is csakhamar ismét eggyé lesz a magyar klasszicizmus tiszteletében” (Horváth 2009, 269). Azt vette észre Adynál, amit Aranyhoz tudott kapcsolni – például a halál megjelenítését (294-295) –, ám hiba volna hirdetni, hogy az „új lírai irány máig érvényes esztétikai jellemzését is adta” (Görömbei 2004, 85). Nem lehet irányadó Ady és Horváth emberi kapcsolata, melyről az irodalmár tudós unokája, Korompay H. János azt írja, hogy „kölcsonösen nagyrabecsülték egymást, de útjaik mégis különváltak” (Korompay 2002, 117).

„Ami benne tiszta esztétikai érték, azt nemcsak elemezni, hanem méltányolni, sőt élvezni is tudom, jóllehet olyan környezetből kell kihámoznom, mellyel a legnagyobb mértékben ellenszenvezem: egy léha erkölcsi felfogás salakjából” (Horváth 2009, 307). Olyan kettősséget állít föl itt az Adyt méltató fiatal tudós, amely a jelen távlatából idejét múltnak minősíthető. Következetességét bizonyítja, hogy az első világháború után is fenntartásait hangoztatta, igaz, más, politikai hangsúllyal, mintegy 1918-19 tapasztalata jegyében: „Ady ösztöne, míg csupán irodalmi ízlésről volt szó, rokon- és ellenszenvei megosztásában csalhatatlan volt; de ő [...] szükségét érezte támadó, kritikai hazafiságnak is, s midőn ösztönét e részben is fenntartás nélkül követte, végzetes eltévedés áldozata lett” (421).

Csak részleges magyarázatot adunk annak hangoztatásával, hogy „Horváth rendszere egy tegnapi irodalmi irányzat igazolása a tegnapi tudomány eszközeivel” (Poszler 1987, 114). A *Nyugat* indulását a fiatal irodalmár csalódással fogadja: „Erős, de sohasem támadó, sohasem fitogtatott nemzeti érzés és fajszeretet; tisztos, férfias szemérem; s világos, közérthető beszéd: azt hittük, ez a három végérvényesen megmarad [...]. S most egyszerre új irány indul, mely tagadásba veszi mind a hármat, s gögös nemzetköziséggel, satnya érzékiséggel és nagyképű homállal lep meg” (Horváth 2009, 275). 1920 után úgy látta, balsejtelmei igazolást

nyertek. Ady is hozzájárult az összeomláshoz. Irodalomtörténe-
tének 1935-ben megjelent második kötete így záródik: „Az iro-
dalmak [...] nem szakadhatnak ki a végső felbomlás veszedelme
nélkül az erkölcsi komolyság és felelősség kötelékeiből. Rég kísér-
ti őket a 'szörny', melynek pikkelyein Arany János még rettenve
olvasá e hat betűt: frivol” (Horváth 1944, 294-295).

Nem vitás, Horváth János nagyon felületesen ítélte meg a *Nyu-
gat* tevékenységét. Tájékoztatlanságot árul el az első világhábo-
rú után tett kijelentése, mely szerint a zsidóságnak „kimagas-
ló írói tehetségei nem voltak” (Horváth 2009, 424). Babits első
két verseskötetéről, föltehetően 1911 és 1914 között írt, de csak
1967-ben közölt tanulmányában is Arany János a föltétlen viszo-
nyítási pont, amely felől nézve Babits versei „részletszépségeik el-
lenére is csak pszeudoköltemények, nem szerves egészek, hanem
útközben csinált, gyarapított, összerakott mesterkedések: mecha-
nizmusok, egységes belső élet nélkül, mert ihletetlen dolgozott,
aki írta” (Horváth 2009, 359). Helytálló Németh G. Béla észre-
vétele: „Babits elsődlegesen individuumok összességének tekin-
ti az egyetemes emberiséget, Horváth pedig nemzeti közösségek
összességének” (Németh 1981, 231).

1925-ben George Bernard Shaw kapta az irodalmi Nobel-dí-
jat. Horváth János Herczeg Ferencet terjesztette föl e díjra, el-
sősorban *Az élet kapuja* alapján, amely kétségtől e túlzottan
is termékeny szerző jobb alkotásai közé tartozik. Ettől függetle-
nül ez a pályakép az irodalmár életművének mélypontját jelen-
ti. „Írt elbeszéléseket, regényeket és drámai műveket, s mindhá-
rom műfajban e korszak legkiválóbbjának bizonyult” – olvasható
e szövegben (Horváth 2009, 487). Az irodalom létezési módjá-
nak félreértelmezéséről árulkodik, hogy *A honszerző* (1904) cí-
mű regény alapján kap elismerést, hogy „azt hirdeti, hogy
a züllésnek indult társadalmi osztályt csak a munka mentheti
meg” (493). Az életmű végső értékelése így hangzik: „E közön-
ség lelkében, klasszikus irodalmunk nagy hagyományihoz tár-
sultan, jelentékenyen növelte Herczeg hatása azt az ellenálló ké-
pességet, melyet a közönség az irodalmi dekadenciával szem-
ben tanúsít” (495).

Mivel a meglevő értékek őrzése vezette, sem az avant-garde képviselői, sem a kezdeményező prózaírók (Proust, Joyce, Musil) nem keltették föl érdeklődését, s az 1934-ben megjelent *Prae* sem. A magyar verstannak kiváló ismerője volt, és későbbi éveiben már József Attila verseit is tanította. Arany János szellemében „az idegen szókötéstől ment magyar nyelv” volt az eszménye (Horváth 2008, 1021). „Lukács lehet művelt s idővel tartalmas író, de magyarul nem tudó, gyarló stilisztá” – írta 1911-ben (Horváth 2009, 773). Ugyanekkor a *Magyar Nyelvben* a „tűnt” „fel” nélküli használatát kifogásolta. A teljes igazsághoz hozzá tartozik, hogy Karinthy is kipécézte Szomory műveiben ugyanennek az igének a gyakori szerepeltetését. Horváth János rendkívüli következetességét bizonyítja, hogy 1958-ban cikket közölt az említett folyóiratban. Ady, Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc és József Attila műveiből vett idézetekkel próbálta bizonyítani, hogy a szóban forgó szónak igeikötő nélküli használata az „úgy tetszik”, „rémlik”, „látszik”, „tűnik fel” helyett jelentésbeli homály hatását keltheti. A „menekülni lett kénytelen” (Horváth 2005, 783), „tudja be” (Horváth 2008, 1023) „úgy [...], mint” (Horváth 2009, 275) helyenkénti előfordulása Horváth János munkáiban sugallja a nyelvtisztítás hiábavalóságát.

Poszler György a következő szembeállításához folyamodott: „a Horváthé integer-befejezett rendszer, amely nem engedi be a 20. századot, nem képes a megújulásra. A Szekfűé pedig képlekenyebb-mozgóbb rendszer, amely beengedi a 20. századot, és képes a megújulásra” (Poszler 1987, 112). Elfogultan, másként fogalmaznék. Horváth János egész életében rendíthetetlenül következetes volt. Semmiféle törés, fordulat nem érzékelhető pályafutásában, legfőljebb visszavonulás a közélettől a huszadik századinál korábbi alkotások tanulmányozásába. Soha nem alkalmazkodott a változó politikai körülményekhez. Ezt is lehet értékelni.

HIVATKOZÁSOK

- Barta János (1976) „Horváth Jánosról – a fejlődéstörténet kiadása elé”, in Horváth János *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Budapest: Akadémiai, 7-12.
- Dávidházi Péter (2004) „Kőfejtés és/vagy építészet: Horváth János és az irodalomtörténeti feladat megoszlása”, *Irodalomtörténet*, 85: 35-53.
- Görömbei András (2004) „Horváth János Ady-képe”, *Irodalomtörténet*, 85: 82-98
- Horváth János (1927) [Levél Tormay Cécile-hez]. Kézirat, magántulajdon.
- Horváth János (1944) *A magyar irodalmi műveltség kezdetei: Szent Istvántól Mohácsig*. Hatodik ezer. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- Horváth János (2005) *Irodalomtörténeti munkái I*. Szerkesztette Korompay H. János, Korompay Klára. Budapest: Osiris.
- Horváth János (2008) *Irodalomtörténeti munkái IV*. Szerkesztette Korompay H. János, Korompay Klára. Budapest: Osiris.
- Horváth János (2009) *Irodalomtörténeti és kritikai munkái V*. Szerkesztette Korompay H. János, Korompay Klára. Budapest: Osiris.
- Imre László (2004) „A nemzeti klasszicizmus koncepciója – egykor és ma” *Irodalomtörténet*, 85: 75-81.
- Kenyeres Zoltán (2004) *Korok, pályák, művek: Válogatott tanulmányok*. Budapest: Akadémiai.
- Korompay H. János (2002) „Horváth János és Margitta”, *Irodalomismeret*, 12. 3-4: 112-117.
- Németh G. Béla (1981) *Küllő és kerék: Tanulmányok*. Budapest: Magvető.
- Poszler György (1983) *Kétségektől a lehetőségekig: Irodalomelméleti kísérletek*. Budapest: Gondolat.

A Hétköznapiok és csodák értékrendje

A két világháború között nagyon sok külföldi regényt adtak ki Magyarországon. A megelőző időszakokkal ellentétben nem korábbi, hanem kortárs műveket állítottak előtérbe. Három irodalmár vállalkozott arra, hogy eligazítsa a magyar olvasót a hirtelen megnövekedett anyagban. 1936-ban Szerb Antal a francia, angol és német nyelvű regényre, 1937-ben Gyergyai Albert egyetlen nemzeti irodalomra és műfajra, a francia regényre korlátozta vizsgálódását (Gyergyai 1937), a rá következő évben az író Kállay Miklós lényegében minden műfajjal és a legtöbb európai és észak-amerikai irodalommal, sőt folyóiratokkal is foglalkozott. E három értekező közül a legidősebb, az 1885-ben született Kállay politikai ok miatt feledésre ítéltetett, 1955-ben kitelepítésben halt meg. Az 1897-ben született Gyergyai későbbi esszéi megértésre találtak némely olvasók körében, bár szóban forgó könyve nem jelent meg újabb kiadásban, ellentétben az 1901-ben született Szerb munkájával. Kállay műfajok és irányzatok szerint készített áttekintést (Kállay 1938), a *Hétköznapiok és csodák* – amelynek szerzőjéről Poszler György monográfiát és tanulmányokat írt – külön-külön taglalta az általa ismert három nyelvterület regényirodalmát.

Rövid történeti visszatekintésében, fejtegetései bevezetésésként, eposz és regény viszonyának ürügyén, Szerb Antal tisztelettel adózik a *Theorie des Romans* eredményeinek. Egyenesen azt állítja, hogy Lukács könyve „a regényelméletben mindmáig az utolsó szó, a szellemtörténeti iskola előfutárja és egyben rekordteljesítménye” (Szerb 1971, 467), ám ez nem feledtetheti, hogy a *Hétköznapiok és csodák*nak vajmi kevés köze van Lukács felfogásához. Szerb Antal a csodában vélte látni a regény eredet-

ti megkülönböztető tulajdonságát. „A csoda nosztalgikus várása és ironikus elutasítása” vonzotta, ahogyan Poszler 2002-ben írta (Poszler 2008, 190). Ebben a vonatkozásban a huszadik század újításait visszatérésként tüntette föl. Más tekintetben viszont úgy gondolta, „a modern regény szabadságharc, amelyet minden nemzet a maga belső zsarnoka, civilizációjának megmervedett formája ellen vív [...]”; a francia racionalizmusát, az angol konvencionálisizmusát, az amerikai business-erkölcsét” igyekszik megtagadni (588).

„Természetesen a kiválogatott művek közül azokkal foglalkoztam a legszívesebben, amelyek elméletemet igazolják” (622). A mai olvasó kissé nagyzolónak találhatja ezt az állítást. A címben megjelölt szembeállítás túlzottan ösztövére ahhoz, hogy elméletnek lehessen tekinteni. Lehet-e ösztönzést sejteni a kettősségben? Esetleg Virginia Woolfnak azt az esszéjét, amely eredetileg *Modern Novels* címmel jelent meg 1919-ben, majd *Modern Fiction* címmel került be az írónőnek *The Common Reader* (1925) című kötetébe? Virginia Woolf a „szellem”-mel és a „test”-tel foglalkozó írókat állította szembe egymással, és az utóbbi csoportba sorolta Arnold Bennett-et, H. G. Wellset és John Galsworthyt (Woolf 1953, 154), akiket Szerb a „hétköznapi” írói közé sorolt. Hasonló ellentét a későbbi szakirodalomban is megfigalmazódott. Európai regénytörténetében Viktor Žmegač két fő irányt különböztetett meg az 1900 utáni regényírásban, melyeknek a „radikale Psychologisierung” és az „intellektuell-spielerische Umgang mit Literatur” elnevezést adta, másutt „lélektani-mimetikus” és „metanarratív-ironikus” kettősségről írt (Žmegač 1991, 260, 355).

Kosztolányi cikkeinek hatását is lehet sejteni annak hangoztatásában, hogy „minden fordítás meghamisítás” (621), bár önigazolás is gyanítható ebben, hiszen Szerb Antal ezzel indokolja, hogy csak általa eredetiben olvasottakra terjed ki a figyelme. Magasra állítja a mércét, amidőn azt állítja: „Minden irodalomtudomány alapja az eredeti szöveg babonás tisztelete” (621). Elfojgultság is rejlik e kitételben, amely már-már kizárja a más nyelv-re átültetést az irodalom működéséből.

Vannak, akik úgy vélik, az angol nyelvű irodalom állt legközelebb hozzá. Talán azért is, mert első könyve a szigetország irodalmáról adott rövid áttekintést (Szerb 1929). Érdemes megjegyezni, hogy nálunk méltánytalanul elhallgatott szerzőkre – például Dorothy Richardsonra vagy a század közepén nagy hatású irodalmár, F. R. Leavis által is nagyra becsült T. F. Powysra – is föl hívta a figyelmet. Későbbi világirodalom-történetében már említve sincs e két szerző, igazolva, hogy az irodalmár nemcsak bővítte ismereteit, de olykor felejt is. Apró tévedését, mely szerint Pearl S. Buck angol s nem amerikai író, *A világirodalom történetében* helyesbítette (Szerb 1980, 869). T. S. Eliot Joyce után Wyndham Lewist tartotta a legjelentősebb prózaíró kortársának. Szerb kétszer is hivatkozik rá (Szerb 1971, 561, 578), de ezeknek az utalásoknak talányosságát a világirodalmi áttekintésnek az a megjegyzése sem oldja fel, amely csupán annyit jelez általánosságban, hogy fölhasználta „megállapításait” (Szerb 1980, 870).

Számtalan példával lehetne igazolni, hogy a kortárs könnyen téved új művek megítélésében. Szerb nyilvánvalóan azokat a regényeket becsülte, amelyeket a „csoda” megnyilvánulásaként tartott számon. Ez a szempont olykor túlértékeléshez vezetett, például, amikor „kezdeményező” erejűvé emelte a Bloomsbury csoport fiatal tagját, David Garnettet, arra hivatkozva, hogy a *Lady into Fox* című mulatságos kisregény „szabadította fel a játékos csodát az angol irodalomban” (Szerb 1971, 560). Kicsit bonyolultabb kérdés Aldous Huxley megítélése. Miért gondolta a magyar eszéíró, hogy a *Point Counter Point* „a kilencszázhuszas éveknek egyik legnagyobb alkotása” (536)? Esetleg azért, mert saját elbeszélő prózájának rokonát látta benne? Sükösd Mihály egy 1980-ban kiadott írásában Szerb értelmezésének az ellenkezőjét fogalmazta meg, elődjének említése nélkül. Huxley regényvilágának „porlandóságát” a „szervetlen esszéizálás”-ra vezette vissza. „Az író nem képes maradéktalanul kilépni teremtményei erőteréből, nem bízik eleven életükben, helyettük is magyaráz, bizonyít” (Báti – Kristó Nagy 1980, 1: 368, 365).

Huxley túlbecsülése különösen akkor nyilvánvaló, ha összevetjük azzal, amit Szerb a *Ulysses*ről írt: „A hős, akinek a tudatát

látjuk hétszáz oldalon kiterítve, valószínűleg fogyatékos értelmű – másképp nem valószínű, hogy egész nap, hétszáz oldalon keresztül semmi intelligens dolog ne jusson eszébe” (Szerb 1971, 554). Szerb azt állítja: „a tanítványok különbek lettek a mesternél. Még *Dorothy Richardson* is jobb volt” (535). Az olvasó azt hihetné, hogy a Joyce-nál egy évtizeddel idősebb író a *Ulysses*től tanult, holott ő lényegesen korábban alakította ki írásmódját, sorozatának négy tagja (*Pointed Roofs* 1915, *Backwater* 1916, *Honeycomb* 1917, *The Tunnel* 1919) már előbb megjelent.

Harmincöt éves korában Szerb Antal már hihetetlenül művelt volt. A sokat olvasás – legyen szabad akár saját tapasztalatomra is hivatkozni – olykor azzal járhat, hogy nem minden részletre emlékszünk pontosan. Joyce regénye nem elejétől végig Bloom tudatával foglalkozik. Csakis a nem eléggé pontos emlékezés, valamint a regénynek a menipposzi szatírával azonosítása teszi érthetővé, hogy *A világirodalom történetében* Szerb már így nyilatkozott Joyce-ról: „halottakról vagy jót vagy semmit. Most már talán sohasem szabad bevallani, hogy blöff volt az egész” (Szerb 1980, 817).

Még az általa nagyon kedvelt Virginia Woolf némely művének mérlegelésében is érzékelhető hasonló főnntartás. A *The Waves* már „túlságosan költői ahhoz, hogy jó regény legyen” – írja. Ez a vád pontosan megfelel a maradi szerzők, például Hugh Walpole véleményének, akit Szerb – teljes joggal – a hétköznapi írói köré sorol (Szerb 1971, 557, 531). Walpole kárhoztatta írói kortársát, amiért „a művei *nem* regények [...]. Én vagyok az *igazi* regényíró – másodrangú, de *igazi*” (Woolf 1985, 275). Megkockáztatnám a föltevést, hogy Szerb csak a mérsékelt újítást fogadta el a regényírásban, Füst Milánhoz hasonlóan és ellentétben Hamvas Bélával vagy Fülep Lajossal. Saját elbeszélő művei is ezt igazolják. Őszintén szólva, a *The Waves* Szerb által adott értelmezését nem értem: „Az olvasó tudomásul veszi, hogy a monológset-ek közt az idő múlt, de nem érzékeli. Márpedig a regénynek az idő múlását kell érzékeltetnie, a regény az enyészet és a mulandóság műfaja” (Szerb 1971, 557). Minden fejezetet a tenger leírása vezet be, hajnaltól alkonyatig. Ennél nagyobb nyomatékkal nehéz volna tudomásunkra hozni az idő múlását.

Nem kevésbé egyenetlen az észak-amerikai írók bemutatása. Faulkner „sokkal kevésbé művészi” minősítést kap Hemingway-nél, életművéből egyedül a *Sanctuary* kap méltatást, az értékelés ugyanakkor inkább az esszé-, mintsem a regényíró nézőpontjára vall: „Hemingway óriási sikere és hatása, éppúgy, mint más okokból Lawrence-é, igen veszélyes jelenség: hátba támadják az intellektust, és elősegítik a talajt a low brow-k, az ostobák diadala számára” (578-579).

Lényegesen kiegyensúlyozottabb a francia regényírás méltatása. Itt is akad talányos részlet, például annak indokolatlan kinyilatkoztatása, hogy a *Les Faux Monnayeurs* „alapjában hazug valahogy” (491), különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy ez a regény szolgált mintául a *Point Counter Point* megírásához. Egészében véve mégis meggyőző a kép a francia regényírásról, és a megadott szempontok nem akadályozzák a szerzőt abban, hogy különbséget tegyen egyes művek között. „A világháború nagy réseket ütött a francia világhatár zártságán” – állapítja meg éles szemmel, és a világpolgár alkotók közül joggal becsüli Valéry Larbaud-t, miközben elismeri, hogy André Maurois regényei „művészi szempontból nincsenek a jó átlagon felül” (498-499). Paul Morand művészetét szerencsésen értékeli: „Regényei kevésbé sikerültek, mint novellái”, a német romantikától kölcsönzők közül a sokak által körülrajongott *Le Grand Meaulnes* második felét hanyatlásnak minősíti, Pierre Mac Orlan műveiről pedig az a véleménye, hogy „az irodalom és ponyva határán állnak” (500, 504). Sőt, a Gyergyai által is dicsért Giraudoux-ról azt állapítja meg, hogy „nála csak arra való a regény, hogy alkalmat adjon zseniális hasonlatok és felsorolások egymásba fűzésére” (506). Azért érdemes ezt kiemelni, mert a csoda íróiról van szó, vagyis a franciák esetében Szerb nem esik abba a kísértésbe, hogy eleve nagyra értékelje a könyv címében megadott második jelenség megnyilvánulásait.

Abból a tényből, hogy fölhívja a figyelmet Céline eredetiségére – holott még csak első regényét ismerhette – , levonható a következtetés, hogy Szerb nem ragaszkodott görcsösen a címben megadott két fogalom érvényesítéséhez. Kivételes kritikai érzé-

két dicséri, hogy még az általa legjobban tisztelt francia szerző méltatásából sem hiányzik egy árnyalatnyi bírálólat. „Ma már az ember jobban szeretné, ha Proust egy-egy gondolatát csak egyszerűen írta volna le” (517). Az *À la Recherche du Temps perdu* méltánylása különösen a szembeállítás révén kap mélységet, amellyel a nálunk a két háború között, majd évtizedekig erősen túlbecsült szerző minősítésével rekeszti be a francia irodalomról szóló fejezetet: „Roger Martin du Gard-ban mintha a francia jellem hagyományos szárazsága öltene testet [...] regénye körülbelül ellenkezője annak, amiben mi a regény megújulását látjuk” (522).

A német irodalom tárgyalására rávetíti árnyát a nemzeti szocializmus, amely a szóba hozott szerzők többségét száműzetésbe kényszerítette. A középpontba Thomas Mann helyeződik, akit az irodalmár „a kor legnagyobb elbeszélőjének” nevez (600), s művészetete lényegét az iróniával és a mítosszal hozza összefüggésbe. Kortársait nagyon egyértelműen értékeli. Alfejezet szól a háborús és történelmi regényekről. Musil művéből még az első részt ismeri, de ítélete fönntartás nélkül elismerő: „Az osztrákok számára ez a könyv valamikor nemzeti kincs lesz, a legnagyobb szellemtörténeti dokumentum” (610). Ezzel szemben Werfel *Die vierzig Tage des Musa Dagh* című terjedelmes művét „May Károly-könyv”-hez hasonlítja (607), Feuchtwangert így jellemzi: „génusz a giccsírok között” (612), Remarque *Im Westen nicht Neues* című sikerkönyvéről pedig a következő értelmezést adja: „Egyáltalán nincs hőse, kompozíciója, haladó menete, ritmusa, lélektana, problematikája” (614). Kár, hogy nem esik szó Ernst Jünger harctéri napló alapján készült, művészileg összehasonlíthatatlanul értékesebb *In Stahlgewittern* című könyvéről, amely oly nyilvánvaló hatással volt Remarque könyvére.

„Provincialism the Enemy”. 1917-ben ezzel a címmel adott közre egy szöveget Ezra Pound. Flaubert-től vett jeligét választott, majd e francia szerzőn kívül Benito Perez Galdos, Turgenyev és Henry James példájára hivatkozott. Kétféle meghatározást adott. Szerinte a provincializmus „az ember faluján, egyházközségén, vagy nemzetén kívül élő emberek életmódjának (manners), szokásainak és természetének nem ismeretét” jelenti, továbbá „a vá-

gyat arra, hogy másokat egyformaságra kényszerítsünk” (Pound 1973, 159). A magyar kultúrában Szerb Antal olyan szerző volt, akiből teljes mértékben hiányzott a provincializmus.

HIVATKOZÁSOK

- Báti László – Kristó Nagy István (szerk.) (1980) *Az angol irodalom a huszadik században*. Budapest: Gondolat.
- Gyergyai Albert (1937) *A mai francia regény*. Budapest: Franklin-társulat.
- Kállay Miklós (1938) „Az irodalom”, in Kornis Gyula (szerk.) *A mai világ képe. I. kötet: A szellemi élet*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 385-446.
- Poszler György (2008) *Az eltévedt lovas nyomában*. Budapest: Balassi.
- Pound, Ezra (1973) *Selected Prose 1909-1965*. Edited, with an Introduction by William Cookson. London: Faber and Faber.
- Szerb Antal (1929) *Az angol irodalom kis tükre*. Budapest: Magyar Szemle Társaság.
- Szerb Antal (1971) *Gondolatok a könyvtárban*. Budapest: Magvető.
- Szerb Antal (1980) *A világirodalom története*. 6. kiadás. Budapest: Magvető.
- Woolf, Virginia (1953) *The Common Reader: First Series*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Woolf, Virginia (1985) *The Diary. Volume 5: 1936-41*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Žmegač, Viktor (1991) *Der europäische Roman: Geschichte seiner Poetik*. 2., unveränderte Auflage. Tübingen: Max Niemeyer

Magyar esszéíró a francia irodalomról

Gyergyai Albert nevével először olyan elbeszélő művek címlapján találkoztam, amelyeket középiskolásként ismertem meg. 1960-ban olvastam *A mai francia regényt*. Bementem hozzá a pirarista épület harmadik emeletére, de nem mertem francia szakarra jelentkezni, mert már akkor is jobban tudtam angolul. 1962 májusában megtisztelő ajánlással küldte el *Klasszikusok* című kötetét. Szeptember 19-én keltezett kézírásos levelében a következőket írta: „az esszé, nálam, egy jobb híján való műfaj: mivel nem vagyok költő, se elbeszélő, esszé formában mondom el, amit mondani akarok, vagy mondani érdemesnek tartok, holott versben vagy zenében megfelelőbb volna. De hát vannak természetek, amelyek csak álarcokkal tudnak megnyilatkozni.” Francia költészeti gyűjteménnyel ajándékozott meg és rendszeresen találkoztunk Kassák Lajos Bécsi úti lakásán. 1965 szilveszter napján „szeretettel és barátsággal” küldte el következő, *Kortársak* című könyvét, sőt ajánlott a *Nagyvilág* szerkesztőjének, de azzal már nem értett egyet, hogy a nouveau roman általa „szörszálhasogató”-nak minősített képviselőiről írtam. Utolsó találkozásunkkor, amidőn az Eötvös Collegiumtól elkísértem a Bartók Béla útig, barátilag óvott Németh G. Béla hatásától. 1974-ben cikket közölt az *Irodalomtörténetben* a Németh G. Béla szerkesztette *Az el nem ért bizonyosság* című tanulmánykötetről, amelynek egyik szerzője voltam. A megbírált könyv szerkesztője válaszolt is, azal a meggyőződéssel, hogy Gyergyai annak a hagyománynak képviselőjeként nyilvánított véleményt, amelyet ő a *Nyugat* esszéíráásával vélt azonosítani.

Talán nem szerénytelenség azt állítani, hogy e bírálat elsősorban nekem szólt. Szerzője úgy látta, elpártoltam tőle. Némely sza-

va egyértelműen egy hosszú beszélgetésünkre utalt, amelyben ő Voltaire szellemére hivatkozott, én Jean-Jacques Rousseau műveire, ő Babits értékrendjét idézte föl, én Kosztolányiét. Először 2001-ben a Debreceni Irodalmi Napokon, az esszéről rendezett ülészak nyitó előadásában tettem kísérletet arra, hogy igazságot szolgáltatassak annak az örökségnek, amely első iskolám volt. Ez a második kísérletem erre. Nincs kizárva, némileg ahhoz hasonló „elsüllyedt büntudatot” próbálok jóvátenni (Gyergyai 1974, 84), amilyenről Gyergyai visszaemlékezéseinek Kalló Etel szakácsnőre emlékező első fejezete szól. Ha szabad idéznem Montaigne-t az *Esszék* harmadik könyvének „Du Repentir” című második fejezetéből: „Je dis vray, non pas tout mon saoul, mais autant que ie lose dire: et lose un peu plus viellissant” (Montaigne 1868, 2: 127).

„A jó esszé többet sejtet, mint amennyit kifejez, s inkább a filozófiával és a költéssel, mintsem a filológiával rokon” – olvasható Gyergyainak Montaigne-ről írt, 1958-ban keletkezett méltatásában (Gyergyai 1962, 48). Ismeretes, hogy 1920 és 1926 között Gyergyai Lukács Józsefnek, a Hitelbank személyzeti igazgatójának gellérthegyi házában volt két unoka házi tanítója. Saját szavai szerint „Györgyöt, aki külföldön élt, csak negyvenötben ismertem meg itthon; egyszerre kaptunk Baumgarten-díjat, s akkor az egyik kurátor, Basch Lóránt mutatott be néki, aki hallott rólam apjától, míg én természetesen olvastam legtöbb könyvét” (Gyergyai 1986, 57). A visszaemlékező a továbbiakban a *Seele und die Formen*, az *Esztétikai kultúra* és *A modern dráma története* című munkára hivatkozik. Ez a tárgyalt időszakot figyelembe véve érthető, de azt talán érdemes kiemelni, hogy Gyergyai tudtommal nem hivatkozik a bölcselő tanulmányaira – ellentétben például Szerb Antallal, aki a *Magyar irodalomtörténet*ben a következő szavakkal méltatta Lukácsot: „A szellemtörténeti irány egyik legnagyobb előfutárja volt, kinek a német tudomány igen előkelő helyet biztosított” (Szerb 1935, 502).

Vérbeli művészként Gyergyai idegenkedett a rendszeralkotástól, sőt általában véve az irodalomelmélettől. Sem a szellemtörténet, sem a marxizmus, sem a formalista vagy strukturalista irány

nem hatott rá. Virginia Woolfra hivatkozott, aki Samuel Johnson nyomán a tudálékosságtól mentes „common reader” eszményéhez ragaszkodott. 1945-ben éles szembeállítással sugallta, hogy e szerző *Orlando* című könyvével nem tudnak mit kezdeni „mindazok az elméletalkotók, akik nem merik átengedni maguk a könyv közvetlen élményének [...] Mit akar mondani az író?” – tette föl a kérdést (Gyergyai 1965, 190-191). Aki a New Criticism elvein nevelkedett, e kérdést eleve érvénytelennek vélhette William Kurtzt Wilmsatt Jr. és M. C. Beardsley fejtegetése alapján, amelynek „A szándék téveszméje” (“The Intentional Fallacy”) volt a címe. Ez a tanulmány egy évvel Gyergyai esszéje után jelent meg. 1966-ban, amikor az angliai Cambridge egyetemén tölthetem egy félévet, az ottani oktatás egyik alapszövegének számított.

Az 1960-70-es évek fordulóján indult magyar irodalmár nemzedék egy része elutasította az élménybeszámolót. Akkor úgy látszott, hogy az irodalomtudomány nagyon közel kerül a nyelvészethez. A hermeneutika, a dekonstrukció és a befogadás esztétikája utóbb a múltba távolította a jeltudomány (szemiotika) és a strukturalizmus hatását, és 2015-ben mindezeket éppúgy megtörténtnek lehet tekinteni, mint Gyergyai esszéírását, amelynek egyik feltűnő sajátossága, hogy viszonylag érintetlen tudott maradni korabeli eszmei és politikai irányoktól. 1943-ban némi bátorságra vallott, hogy távolságot érzékeltetett „pártos” írókkal szemben (Gyergyai 1962, 360), és következetességre vall, hogy ez a szöveg 1962-ben újra megjelent – függetlenül attól, hogy az elutasítás eredetileg a Flaubert-rel szembeállított jobboldali Barrèsra vonatkozott. Noha *Az el nem ért bizonyosság* című kötetet elítélő bírálat történetesen összhangban volt a pártközpont álláspontjával – mint azt Veres András 1995-ben a Debreceni Irodalmi Napokon tartott előadásában sugallta (Veres 1996, 49) –, én inkább arra gondolnék, Gyergyai mindig berzenkedett attól, hogy az irodalommal foglalkozást tudománynak vélje. Oly korban, amidőn egyértelmű minősítéseket vártak a magyar irodalmároktól, ő ellenállt e kísértésnek. 1968-ban például a *Madame Bovary*-ről azt állította, hogy „a romantika summája és paródiája” (Gyergyai 1962, 333). Aki tudja, hogy a Kádár-korszak

legalábbis engedményekre kényszerítette az akkori értekezőket, meglepődhet azon, milyen kevés nyoma van az alkalmazkodásnak Gyergyai esszéiben, milyen ritka a hivatkozás Marxra vagy „a legújabb szovjet kritiká”-ra (Gyergyai 1962, 332).

Noha 1911-ben magyar-német szakra vették föl az Eötvös Collegiumba, a franciaországi ösztöndíj ennek az országnak föltétlen hívévé tette. Nem fordított hátat a német nyelvű kultúrának, hiszen 1932-ben Goethéről közölt esszét, 1955-ben párbeszéd alakjában fogant eszme-futtatást készített Goethe, Schiller és Madame de Staël képzeletbeli eszmecseréjéről, és többször is írt Thomas Mannról. Az első világháború kitörésekor a francia hatóságok egy Atlanti-óceáni szigetre szállították, majd 1917-ben betegsége miatt Svájcba engedték. Erre a tartózkodására emlékezve, 1943-ban Carl Spittelerrel is írt, küzdve e szerzőnek magyarországi visszhangtalanságával.

Mindezek előre bocsátása után el lehet ismerni, hogy jogos a közvélekedés, mely szerint Gyergyai a francia irodalom elkötelezettjeként járult hozzá döntő módon a magyar művelődéshez. Az „irodalom folytonosságában, az írók és az olvasók sehol másutt nem tapasztalt szoros és benső együttérzésében” látván e kultúra fő jellegzetességét (Gyergyai 1965, 289), nemes elfogultsággal sugallta azt, hogy a francia a legfontosabb irodalom. 1958-ban magától értetődően a tizenkilencedik század „legjelentősebb és talán legszebb regényé”-nek minősítette a *Madame Bovary*-t, hozzátéve, hogy „az angolok, bármily elragadók, nem tudják műfajjá emelni a regényt” (Gyergyai 1962, 312). Mivel Dosztojevszkijt többnyire nem eredetiben olvasom, bármennyire szeretem Emily Brontë regényét, Fontane s Henry James műveit, Racine, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé s Proust szenvedélyes csodálójaként nem szívesen vitatkoznék ilyen előítélettel.

A mai olvasó akár a hatástörténet távlatát is megsejtheti Gyergyai esszéiben. Főként a Flaubert és Proust munkásságáról írtakban, hiszen e két szerzővel foglalkozott legtöbbet. Már 1920-ban arról értekezett a *Nyugat*-ban, hogy a francia irodalmárok nagyon különböző módon közelítenek a Flaubert művei által fölvetett kérdésekhez. „Vannak olyan bírálók, akik vigyázva

nyulnak mindenhez, hogy valahogy le ne szedjék e problémák hímporát [...]. Az ő szemükben minden misztérium; viszont ellenlábasaik csak két dolgot ismernek: bizonyítékot és bizonyítandót.” Különösen ez utóbbiakat, a természettudomány ösztönözte pozitivista tudósokat bírálta keményen. „Kapunk ezer adatot Flaubert őseiről és környezetéről, iskolai gyakorlatairól, s apjának telekkönyvi kivonatairól” – írta, s egyértelműen helytelenítette, hogy némelyek az író életének külső föltételeivel magyarázták a regényeit, hiszen „egyazon körülmények formálták Achille Flaubert-t a kiváló orvost, a jó családapát s Rouen-nak tekintélyes polgárát, és Gustave Flaubert-t, e magános művészt” (Gyergyai 1920, 954, 952). Háromszor is hivatkozott Jules de Gaultier-ra, akinek értekezései ösztönözték Kosztolányit arra, hogy 1933-ban a homo moralist a homo aestheticusszal állítsa szembe. Már ekkor az életmű szerves részének tekintette a levelezést, megállapítván, hogy megalkotottságukat bizonyítja a szerepjátszás, mely olyan hatást kelt, „mintha minden levelében más hangja s jelleme volna” (Gyergyai 1920, 961).

1925-ben tette Gyergyai azt az észrevételt, hogy „a valóban nagy műveknek az az ismert sajátsága, hogy minden új generációnak [...] más-más arcukat mutatják” (Gyergyai 1962, 343). Munkásságának egyik fő értéke, hogy emlékeztet a jelentős alkotások többféle értelmezésének lehetőségére. Emma Bovaryt így jellemzi: „Van olvasó, aki csak érzékenységét, választékosságát, falusi környezetéhez mért felsőbbrendűségét látja s e hazug és kicsinyes kör méltatlan áldozataként siratja, van aki viszont nem huny szemet keménysége, szeretetlensége, külsőleges fényűző kedve s oktalan és alaptalan nagyravágása előtt. Van, aki a szerelem papnőjét és mártírját ünnepli benne, van aki viszont rámutat e szerelem önzésére, korlátoltságára, uralomvágyására” (Gyergyai 1962, 332).

Mindig érezte az újraolvasás kényszerét. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka a *L'éducation sentimentale*-ről írt három esszé, 1925-ből, 1943-ból és 1960-ból. Az első megközelítés azt emeli ki, hogy Frédéric Moreau romantikus hősök torzképe, s a regény előrevetíti Proust művészetét. A második esszé figyel-

meztet az önéletrajzi magyarázat veszélyeire, miközben az író ifjúkori kísérleteivel veti össze a regényt, Spinoza és Goethe pan-teizmusának ösztönzését mutatja ki, és az *Éducation* jellemeinek változékonyágát, írásmódjának költőiségét hangsúlyozza. Ez a második értelmezés azt is elárulja, hogy Gyergyai vállalta az önellentmondást. Ezúttal Flaubert „főművő”-nek nevezte az *Éducation*-t (Gyergyai 1962, 355), ami szemben áll a *Madame Bovary* 1958-ban készült méltatásával. A különbség nyilvánvaló az olyan olvasó számára, aki az 1962-ben megjelent *Klasszikusok* kötetben együtt találja a két szöveget.

„Flaubert nem ismer regénybeli tanulságot” (Gyergyai 1962, 359). Az *Éducation* második értelmezésében ez a végkövetkeztetés. „Flaubert közvetlen tanítványainál, Zolánál, Daudet-nál, Maupassant-nál ugyanez a szemlélet tételes, sivár, költőietlen determinizmus szürkül” – tette hozzá (Gyergyai 1962, 368). Egész pályafutása során igyekezett távolságot tartani politikai rendszerektől. A történetileg későbbre vonatkoztatás a második esszében sem hiányzik: hangsúlyt kap, hogy a szereplők „önkéntelenül egymásbaolvadnak”, vagyis elvesztik önazonosságukat. A prózaritmus jelentőségéről is szó esik, és az olvasó fölismerheti, hogy ennek olyan valaki lehet igazán avatott mérlegelője, aki fordítóként is szembenéz az általa vizsgált szöveggel.

A harmadik eszmefuttatás azután újabban előkerült kéziratok alapján foglalkozik azzal, miként hatottak más művek – a *Jeannot et Colin*, a *Wilhelm Meister* és a *Wahlverwandschaften* – az *Éducation*-ra, majd az 1840 és 1851 közötti francia történelem regényeként olvassa újra Flaubert művét. Való igaz, hogy a kor követelményeinek megfelelő hivatkozást is lehet itt találni a társadalmi osztályra, de szembeállítás is megfogalmazódik: „míg Marx s Engels mindebben, töretlen optimizmussal, a nép vereségén túl, a proletárság iskoláját, új erő- és tapasztalatgyűjtését látja, Flaubert s akárhány kortársa főképpen a romantikus és forradalmi illúziók összeomlását, a Rousseau-ból eredő út zsákutcába való torkollását.” Sőt, elismeri, hogy „Flaubert egy pártnak, egyetlen illúzióknak sem kegyelmez” (Gyergyai 1962, 381-382). Ha ez a harmadik esszé halványabb a megelőző kettőnél, ennek első-

sorban a kor parancsa lehet az oka. Gyergyai Albert tevékenysége túrtnek számított az 1956 utáni időszakban. Engedményei mérsékeltnak mondhatók.

Proustról – ha nem tévedek – Magyarországon ő írt először, 1923-ban, amidőn „a regény vége még ismeretlen” volt – a hét részből addig négy jelent meg –, és „az első olvasás ámúlatá, tétovázó keresgélés” azzal a föltevással társult, hogy az olvasó „emlékirat”-tal áll szemben (Gyergyai 1923, I: 390, 392). Az *À la Recherche du Temps perdu* egészéről később írt két esszének is az ad megkülönböztetett értéket, hogy fordítás közben készült, újraolvasás eredményeként. Az 1936-ból származó „bevezetés óhajt lenni a prousti mű világába” (Gyergyai 1965, 45). (A *Kortársak* kötetben tévedésből szerepel az 1938. év.) Háromnegyed századdal később az olvasó talán már nem nevezné „elfeledett” szerzőnek Ruskint (48), ám értékelheti a figyelmeztetést a nagy regény szerkezetének, a jellemek átváltozásainak, a mondatok menetének és a metaforáknak a fontosságára, valamint azt, ahogyan fény derül a kapcsolatra a *Recherche* és a *Mémoires d'Outre-Tombe* között. Feltűnő, milyen sok a kérdő mondat ebben a méltatásban, amelyek mind az értelmezés lezáratlanságát sugallják. Az is elismerést érdemel, hogy Gyergyai elsődlegesen arra törekedett, hogy „új színnel gyarapítsuk a magunk hazai irodalmát” (61), miközben korántsem volt elégedett a fordításával, a cím magyar változatával sem.

Az 1961-ben megjelent második esszé azt a kérdést fogalmazza meg: mi tette arra képessé Proustot, hogy műkedvelőből alkotó legyen. Háromféle választ ad. Az első így hangzik: „a jó fül, amellyel megérzi egy-egy író saját hangját, ritmusát, lélegzetvételtét, szavai, képei, mondatai egyéni jellegzetességét”. Ezzel lehet magyarázni, hogy a *Recherche* számtalan írásmód utánzatát foglalja magában. Másodsorban arra hivatkozik, hogy Proust Baudelaire-hez hasonlóan „rögtöni, közvetlen és meghökkenítő ’kapcsolatokat’ talál két gondolat, két természeti jelenség között”, és innen a regényét behálózó szóképek, társítások. Harmadikként olyan sajátosságot említ, „amely ereje és gyengesége, és amely az előbbi tulajdonságából következik, az a kezdettől végig naiv, szín-

te primitív szemlélete, amely, mint a gyereké, nem tud különbséget tenni az én és a külső világ, a hang és a gondolat, a szó és a vele jelölt dolog, a jelen és a múlt között” (76). A válaszok igazát idézetek sora támasztja alá. Annak megállapítását, hogy a *Recherche* fölépítésének elemzője nem felejtheti, hogy Proust „állandó betoldásokkal növelte eredeti szövegét” (79), a regény hangnemek körülírása követi.

A legtöbb értekező vonakodik saját magánál fiatalabb alkotó műveit taglalni. Gyergyai fordította Marguerite Duras-t és szóban Nathalie Sarraute művészetét is méltányolta, bár tudtommal nem írt róla. Camus-ról – akit szintén fordított – több esszét is készített. Megvallom, számomra az 1980-ban keltezettnél meggyőzőbb az 1964-ből származó. Annak ellenére, hogy egyetlen apró részletét, amely szerint Clamence, a *La Chute* főszereplője „a mai nyugati értelmiség éles és kegyetlen látletele” (Gyergyai 1965, 324), mai szemmel kissé túlzott általánosításnak vélném. Ez a fejtegetés nemcsak azért figyelemre méltó, mert foglalkozik azzal, mit lehet észrevenni első, és mit csak második olvasáskor, de az értékelés nagyobb árnyaltsága miatt is. E hosszabb, részletesebb szövegben Gyergyai „a francia moralisták fényes sorába helyezi” Camus-t, az értekező és színpadi művekkel szemben fönntartásokat éreztet, sőt még a *La Peste*-ben is „ha nem is leg-tökéletesebb, de leghatásosabb regényét” látja, „bizonyos didaktikus szárazságot” észlel, s annak a veszélyéről ír, hogy e mű-nemelyek számára „tankölteményé” válhat (Gyergyai 1965, 332, 296, 321). Joggal emeli ki a *L'Étranger* gazdaságos írásmódját és példamutatóan jelzi saját fordításának esendőségét.

Noha Gyergyai elsősorban a francia irodalmat népszerűsítette, nem szabad feledni, hogy olykor arra is vállalkozott, hogy más nyelvterületek kultúráját tegye hozzáférhetővé a magyar közönség számára. Virginia Woolfról 1945 óta rengeteget írtak. Elgondolkodtató, hogy Gyergyainak Szávai Nándor fordításához írt esszéjében több olyan észrevételt lehet találni, mely ma is megállja a helyét. „Regény-költemény”-nek nevezi az *Orlandot* (Gyergyai 1965, 185), mely eredetileg az „A Biography” alcímmel, komolykodó előszóval, névmutatóval és nyolc fényképpel jelent

meg. Ezek a magyar változatból hiányoznak. Gyergyai vélekedését, amely szerint az *Orlandot* könnyen lehet le- vagy túlbecsülni szerzőjének más alkotásaihoz képest, igazolta az idő. A műfaji bizonytalanságot erősítette Hugh Walpole, aki 1940-ben a következőképpen érvelt: „Ön az esztétikai lelkiismeret legfőbb példája. *Nem* regényeket ír. Az, amit ír, új elnevezést igényel” (Woolf 1985, 275). Maga Virginia Woolf már 1925 májusában, azaz körülbelül egy hónappal a *Mrs. Dalloway* megjelenése után a következőket írta: „Arra gondolok, hogy új nevet fogok kitalálni, hogy fölváltsa a ‚regény’-t. Új – írta Virginia Woolf. De micso-da? Elégia?” (Woolf 1982, 34). A szakirodalom számottevő része megerősítette, hogy a *The Waves* (1931) „nem is regény, hanem prózai költemény”, a magyarra legkorábban fordított *The Years* (1937) viszont „kissé fáradt” mű (Gyergyai 1965, 193).

A jelenkorban a külföldi és a magyar irodalom szakértőinek túlnyomó többsége között nagy a távolság. Gyergyai még nem ismert ilyesféle munkamegosztást. Nemcsak Kosztolányinak és Kassáknak volt értő méltatója. Bérczy Károlyról (1821-1867) 1921-ben a *Nyugat* hasábjain közölt esszéje tudtommal máig a legjelentősebb méltatás egy jórészt elfeledett szerzőről. Gyergyai olyan műveket is tanulmányozott, amelyek máig nem jelentek meg nyomtatásban. Bérczy – aki fiatal korában Petőfi forradalmár köréhez, a Tízek Társaságához tartozott és Madách Imre közeli barátja lett – ma elsősorban az *Anyegin* első magyar fordítójaként ismert. Azóta több magyar változatot is kiadtak Puskin verses regényéből, de az ő 1866-ban megjelent szövege – melyet eleinte Bodenstedt német, de utóbb az eredeti orosz szöveg alapján készített – máig a legköltoőbb. Gyergyai teljes joggal véli Arany László *A délibábok hőse* és Gyulai Pál *Romhányi* című alkotása mellett a legjobb magyar verses regénynek. Esszéjének mégsem ez a legfőbb érdeme, hanem *A gyógyult seb* (1863) című „beszély” értékelése, mely szerint „nem vázlat, nem helyzetkép, nem hangulat, hanem teljes épkézláb elbeszélés, s mint ilyen a legjobbak közül való. Fokozatos drámaisága, kérlelhetetlen logikája s egyes érzelmi szépségei ma is töretlenül hatnak” (Gyergyai 1962, 412). Ez az esszé maradéktalanul bizo-

nyítja, hogy *A gyógyult seb* a belső nézőpont, a lelki történet előtérbe állításával kezdeményező erejű alkotás.

Gyergyai esszéi gyakran, egyes bekezdései olykor három ponttal végződnek, így jelölve a gondolatmenet lezáratlanságát. 1943-ban így indokolta eljárását: „minden értekező tudja, ha egyszer munkája véget ér, milyen hiányos és egyoldalú akár a legrészletesebb értelmezés is” (Gyergyai 1962, 271). Magukat a vizsgált műveket is nyitottnak tekintette. „Egy regény, egy elbeszélés inkább nyílt kísérlet, mint rendszer” – írta 1964-ben. Főként a mondatok ritmusát becsülte Flaubert, Proust vagy Virginia Woolf műveiben. Az ő esszéinek és visszaemlékezéseinek is ez a legfőbb értéke. Sok kortársával ellentétben vállalta a hosszú mondatos fogalmazást. Azoknak, akik ismerték, ma is a fülében lehet a hanghordozása. Kiváló francia szerzőkön iskolázott, eredeti írásmódja a magyar próza maradandó értékei közé tartozik.

HIVATKOZÁSOK

Gyergyai Albert (1920) „Flaubert”, *Nyugat*, 13. II:952-962.

Gyergyai Albert (1923) „Marcel Proust”, *Nyugat*, 16. I:387-393.

Gyergyai Albert (1962) *Klasszikusok: Esszék*. Budapest: Szépirodalmi.

Gyergyai Albert (1965) *Kortársak: Esszék*. Budapest: Szépirodalmi.

Gyergyai Albert (1974) *Anyám meg a falum*. Budapest: Szépirodalmi.

Gyergyai Albert (1986) *A várostól a viláig*. A szöveggondozás Szávai János munkája. Budapest: Szépirodalmi.

Montaigne, Michel de (1868) *Essais*. Paris: L. Hachette et Cie.

Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. Második, átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.

Veres András (1996) „Merre tart a magyar irodalomtudomány?” *Alföld*, 47. 2:46-54.

Woolf, Virginia (1982) *The Diary. Volume 3: 1925-30*. Edited by Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Woolf, Virginia (1985) *The Diary. Volume 5: 1935-1941*. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Értelmiségi csoportosulások kísérletei a magyar kultúra átalakítására a XX. század utolsó harmadában³

A cím többet ígér, mint amit nyújtani tudok. Csakis néhány olyan szellemi törekvéstről szólhatok, amelyhez közel kerültem. Töredekes szellemi önéletrajznak is lehetne nevezni ezt a gondolatmenetet. Kényesnek tekinthető kérdéseket sem fogok megkerülni. Elfogultan ítélek, vállalva a tévedés kockázatát. Vázlatomnak az lehet érdeme, hogy jórészt kevéssé ismert értelmiségi csoportokról próbálok szót ejteni.

Ismeretes, hogy Szegedy-Maszák Aladár 1947-ben elhagyta Magyarország washingtoni követségét. Egyik testvére börtönbe került, szüleit kitelepítették. Mi is kétszer rákerültünk az elszállítandók jegyzékére, hála az Államvédelmi Hatóság alkalmazottjának, akit családjával az apai nagyszüleim államosított házába beraktak. Ha játszottam a kertben, ő többször is rámfogta a fegyverét. Össze voltunk csomagolva, és én az ablakból néztem, megáll-e a teherkocsi. Feleségem még az 1970-es években is talált olyan dobozt, amelybe apám a kitelepítés esetén általam olvasandó könyveket készített össze. (Sajnos, olykor még álomban ennél az ablaknál figyelek, pedig azóta felnőttek a fák, és már nem lehet kilátni az utcára.) Anyai nagyapám (aki évtizedekkel születésem előtt meghalt) egykori parádés kocsisának a fia a Belügyminisztériumban dolgozott, és ő mentett meg ben-

3 A nagyváradi Partiumi Keresztény Egyetemen, az *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írócsoportosulások* című konferencián, 2015. szeptember 10-én elhangzott előadás szövege.

nünket. Ez a családi háttér arra tanított, hogy távol maradjak a közvetlen politikai ellenállástól. Miután első zongoratanáromat, Kócsi Erzsébetet férjével, a történeti író Asztalos Miklóssal (1899-1986) 1951-ben budai házából Körösladányra telepítették ki, a Moszkva, azaz Széll Kálmán téri Hannig zeneiskolába kerültem át, ahol Hannig Pál és felesége, Ragyóczy Jolán tanított zongorát, Felvinczi Takács Alice hegedűt, Petneki Jenő szolfézst. Tanulótársaim közé tartozott a később, 1968-ban, illetve 1964-ben Németországba távozott zeneszerző, Gárdonyi Zsolt (1941-), Szathmáry Zsigmond (1939-), ez utóbbinak orgonistává lett Lilla húga (1944-), az utóbb óangol irodalommal foglalkozó Perényi Erzsébet (a hegedűs Eszter és a csellista Miklós testvére) vagy Mályusz Elemér Károly nevű fia, aki végül a matematikusi pályát választotta. Visszatekintve úgy sejtem, ebben az „államilag engedélyezett” iskolában kaptam az első ösztönzéseket arra, miként lehetne az adott keretek között némileg változtatni a magyar művelődésen. Magától értetődik, hogy a növendékek még inkább csak hallgatták a szülők eszmeceseréit. Különösen a kiváló tanár, Szathmáry Lajos (1903-1994) otthonában folyt beszélgetések adtak szellemi táplálékot. (Ha jól sejtem, ő a Magyar Közösség szellemi köréhez tartozhatott.) A növendékek többsége nem a zenét választotta hivatásnak; a szülők azzal a hátsó gondolattal járaták gyerekeiket e magániskolába, hogy a muzsikálás elválaszthatatlan az értelmiségi létől, és a zenében nem érvényesül a politikai hatalom kényszerítő ereje. A Hannig iskolában töltött idő ugyanúgy a rendszerrel nem rokonszenvező, a korban „reakciónak” nevezett polgári középosztály életmódjához tartozott, mint „Mimi néni”, azaz Endrédyné tánciskolája a Gerlőczy utcában.

1956 törést okozott ennek a kitelepítéssel és sok esetben börtönbüntetéssel sújtott osztálynak az életében. Nagyon sokan el távoztak azok közül, akiket tisztelni és szeretni lehetett. A puha zsarnokság több szempontból erősebben kényszerítette az embereket alkalmazkodásra.

Egy évvel az egyetem befejezése után, 1967-ben az akkoriban az Európa Kiadónál dolgozó Hankiss Elemér közvetítésével

kerültem kapcsolatba Németh G. Bélával, aki afféle verselemző műhelyt hozott létre. Kettejük barátságát erősítette, hogy együtt távolították el őket az Eötvös Collegiumból, és Horváth János fogadta be őket a lakásába. Figyelemre méltó módon, nagyon különböző háttérű fiatalok között teremtődött közös nevező. Szörényi László katolikus nevelést kapott, Veres András apja 1963-tól 1970-ig a Munkaügyi Minisztériumot vezette, Ujhelyi Mária szintén ismert mozgalmi családból származott, Vajda András horthysta tiszt fia volt, Korompay (H.) János nagyapjának, Horváth Jánosnak az örökségét képviselte, Zemplényi Ferenc kikeresztelkedett, módos vállalkozók hangsúlyozottan polgári értékrendet valló leszármazottjának mondhatta magát. Az akkor Irodalomtörténetinek nevezett Intézet Ménesi úti szobáiban hetente tartott megbeszéléseken nagyon sok időszerű kérdést megvitattunk. Nem csak az irodalomra terjedt ki a figyelmünk. Szövegelemzéseket készítettünk, de Németh G. Béla ösztönzésére mindig történeti szempontok érvényesítésével. Hankiss *A népdaltól az abszurd drámáig* (1969) című kötetéből főként „A ’vershelyzet’” és a „Kihez szól a vers?” című tanulmány szempontjait vettük figyelembe. Rendszeresen olvastuk a nyugati (elsősorban angol, francia és német nyelvű) szakirodalmat, a New Criticism, a francia strukturalisták munkáit, de az orosz formalistáktól és a cseh strukturalistáktól is igyekeztünk tanulni. Gyökeresen szakítottunk az akkoriban Magyarországon hivatalosnak számító szemlélettel. Félretettük az eszmei mondanivaló fogalmát, tartalom és forma kettősségét, és a lengyel fenomenológus, Roman Ingarden nyomán jelentésszinteket különböztettünk meg. Szerkezeti egységeket jelöltünk ki. Nem vettük adottnak, állandónak egy mű jelentését, helyette Gadamer szellemében hatástörténet földelésére törekedtünk. Voltak, akik később nem az irodalomtudományt választották hivatásuként. (Szöllősy-)Sebestyén András például nyelvész lett. A csoport egyetlen munkás származású tagja, az Angyalföldön született Zubreczky György, már nem szerepelhetett *Az el nem ért bizonyosság* (1972) című tanulmánygyűjteményben, mert közvetlenül a könyv kéziratának leadása után külföldre távo-

zott. Az irodalomelméleti vonatkozásban rendkívül tájékozott, otthon elvont festményeket alkotó Dienes László – a *Korunk* egykori szerkesztőjének a Szovjetunióban született fia – turista útlevéllal Olaszországba utazott és nem tért vissza. A kötet Arany János korai lírájával foglalkozott, vagyis addig elhanyagolt művekre irányította a figyelmet. Más költők – így Kosztolányi, József Attila és Pilinszky – verseivel is foglalkoztunk, de ezek a munkák sajnálatosan félbemaradtak, részben a bennünket ért támadások miatt.

Néhányan Bonyhai Gábor (1941-1996) szimbolikus logikai, valamint Petőfi S. János (1931-2013) jeltudományi tanfolyamára is jártunk. Tudtuk, hogy 1956 után Hankiss Elemérhez hasonlóan Petőfi is büntetést kapott. Nemzetközi összefüggésbe igyekeztünk helyezni a magyar irodalmat. Ezekben az években azt lehetett hinni, hogy az irodalom- és a nyelvtudomány nagyon közel került egymáshoz. Nem foglalkoztunk a szerzők életrajzával, ehelyett a szöveg belső szerkezetének a föltárására törekedtünk. Amikor Arany János *A lejtőn* című költeményének elemzését megmutattam Németh G. Bélának, azt mondta: így a brabanti csipkeverésről is lehet értekezni. Azt tanácsolta: tegyek olyan állításokat, amelyeknek lesz visszhangja. Elemzésemet megfejttem egy bevezetéssel. Ez váltotta ki a *Népszabadság* indulatát: a kötetet az a vád érte, hogy kétségbe vonja nemzeti értékeinket.

Az érintkezés Petőfi S. Jánossal sajnálatosan megszakadt 1969-ben, amikor ő Svédországba távozott. Szerepét Szépe György vette át. A szemiotika (szemiológia) hatása érzékelhető a Hankiss által szerkesztett *Formaalkotó elvek a költői műalkotásban* és *A novellaelemzés új módszerei* (mindkettő 1972) című kötetben. A továbbiakban a nyelvészet és az irodalomtudomány közeledése ábrándnak bizonyult, és a csoport érdeklődése egyre inkább a bölcséletre, lélektanra, történelemre, szociológiára irányult. Részt vettünk a stukturalizmusról folytatott vitában, kísérletet tettünk arra, hogy megvédjük Hankiss Elemért az akkor már Pándi Pál szerkesztette *Kritikában*. Egyik (utóbb tragikus véget ért) fogdmejjétől még ugyanabban a számban megkaptuk a magunkét.

Németh G. Béla munkacsoportja más szakmákban (nyelvészetben, művészettörténetírásban, valláskutatásban, bölcseletben, sőt természettudományban) dolgozó tudósokkal és kollégákkal kibővítve hozta létre a *Forradalom után – kiegyezés előtt* című tanulmánykötetet, amely szintén rendszeres megbeszélések nyomán és azzal a szándékkal készült, hogy az önkényuralom természetét derítse föl. Talán ezzel magyarázható, hogy meglehetősen késővel, csak 1988-ban jelent meg. A továbbiakban a fiatalok már önállóan folytatták tevékenységüket, Szövegmagyarázó Műhely néven. Ennek a mozgalomnak Horváth Márton Iván nevű fia, Balassi Bálint és József Attila életművének, továbbá a számítógépes irodalomtudományok kiváló szakértője is tagja lett, valamint az irodalomelmélettel és a balti államok kultúrájával foglalkozó Bojtár Endre, a reneszánszról értekező Ács Pál, a metafora mibenlétét elemző Bezeckzy Gábor, a beszédaktus-elméletet az irodalomtudományban alkalmazó Kálmán C. György, valamint Németh G. Béla tanítványai közül Reisinger János és (Erdélyi) Kiss Mihály. 1979-ben öten cikket közöltünk Esterházy Péter *Termelési-regényéről* a *Mozgó Világban*, érzékeltetve, hogy a hivatalosan támogatott irodalommal szemben az új prózaíró nemzedék tevékenységét igyekszünk méltatni. A csoport *Isméltés a művészetben* címmel ülészakot is szervezett, amelynek anyaga 1980-ban jelent meg.

Évekkel később ez a közösség is szétszóródott, a két legutóbb említett tagja közül az egyik adventista prédikátor lett, a másik egy ideig a Pázmány Péter Egyetemen oktatott, de újabb tevékenységéről nincs tudomásom. E társaság a közvéleményt, a hivatalosan szentesített értékrendet az irodalom középiskolai oktatásának megváltoztatásával próbálta átalakítani. Két célkitűzésünk volt: a művek értelmezésének módját akartuk kicserélni, és az iskolai tananyag, sőt általában a kánon átalakítására törekedtünk. Nem vitás, hogy e kezdeményezésnek voltak politikai vetületei. Olyan írókat hívtunk meg az MTA Irodalomtörténeti (későbbi nevén Irodalomtudományi) Intézetébe, ahol a többségünk dolgozott, akik szemben álltak a politikai hatalommal – például Mészöly Miklóst és Eörsi Istvánt. Sokat jártunk tanári továbbkép-

zésre, majd később néhányan nyaranta leutaztunk Csíkszeredára, hogy az ottani fiataloknak tartsunk előadásokat. Először a tananyagot próbáltuk megújítani – Illés Bélát Ottlik Géza váltotta föl, bekerült a Biblia, Széchenyi és Kemény Zsigmond –, majd három tankönyvet és hozzájuk csatlakozó szöveggyűjteményt jelentettünk meg 1979-ben, 1980-ban és 1982-ben. A Tankönyvkiadó pályázatára névtelenül adtuk be a próbafejzeteket, és a bírálók egyöntetűen nekünk adták az első díjat. Az első kötetben a klasszikus ókorral foglalkozó részt Ritoók Zsigmond készítette el. A népköltészet szerepeltetését a csoport megbízásából Csoóri Sándorral igyekeztem egyeztetni. A képanyag összeállítására Beke László művészettörténészt kértük meg. A sorozatokat köszönhetett a kiadónál dolgozó Mész Lászlónénak. Egy alkalommal a Pártközpontba is beidéztek bennünket, ahol éles vita alakult ki az Eötvös Loránd Tudományegyetem néhány irodalmár professzorával. A sajtóbeli támadások megakadályozták, hogy negyedik tankönyvet is írjunk. A bírálók egy része azt állította, túlzottan is előtérbe állítottuk a tragikumot és az iróniát. Nem vitás, hogy ezt a csoport akkori közérzetével lehet magyarázni.

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján a Belvárosi Kávéházban találkozott egy kis csoport, amelynek tagjai Aczél György kultúrpolitikájával szemben fogalmaztak meg éles bírálatot. Huszárik Zoltán, a festő Halmy Miklós és Schéner Mihály, az író Szakonyi Károly mellett fiatalok is részt vettek ezeken a beszélgetéseken – az említett Zubreczky György is. Az általam ismert értelmiségi közösségek közül talán ez oszlott fel a legkorábban. Az írók közül Mészöly Miklós törekedett arra, hogy ösztönözze különböző felfogású személyek eszmecseréjét. Ezek a találkozók Kisorosiban, Szekszárdon vagy a Városmajor utcában a rendszerváltás után szűntek meg. Az író hatvanadik születésnapján még Csoóri Sándor és Eörsi István tartott köszöntőt. 1990 után Mészöly már panaszkodott, hogy ábrándot kergetett, amikor egymástól merőben különböző felfogású embereket próbált összehozni.

A Szövegmagyarázó Műhellyel körülbelül egy időben létezett az úgynevezett Kaszinó, mely 1975-től általában havonta tartotta üléseit, a tagok lakásán. Mindnyájan polgári értékren-

det vallottunk, és ennek képviselőit kerestük a kisebbségben élő magyaroknál is. Nem rokonszenveztünk Lukács György tanítványainak vagy a 68-as reformkommunistáknak nézeteivel. Idegenkedtünk a demokratikus ellenzéktől, mert úgy véltük, túlzottan kötődnek a baloldali örökséghez, és a szellemi életnek egyértelműbb függetlenségére vágytunk. Egyetemista koromban rendszeresen látogattam Kassák Lajost, akinek ösztönzésére foglalkoztatott az avant-garde művészet. (Vele eredetileg ugyanúgy apám ismertett meg, ahogyan Illyés Gyulával, Szabó Pállal, Sinka Istvánnal, sőt Erdélyi Józseffel is.) Egyikünk Litván Györggyel barátinak nevezhető kapcsolatban állt, és az ő hatására Jászi Oszkár munkáit is tanulmányozta. E kivételektől eltekintve ösztövérenek tekintettük a magyarországi baloldali örökséget, sőt, az orosz birodalmi terjeszkedés eszközét láttuk benne. Azt a meggyőződést hoztuk hazulról, hogy 1944-ben Magyarország német megszállása a harci egységek kényszerű átcsoportosítása révén kedvezett a nyugati hatalmaknak, 1945-ben nem volt esély demokratikus átalakulásra, az 1948 utáni magyar politika velejéig romlott volt, 1956-ban pedig a forradalom nem számíthatott nyugati támogatásra. Tagadhatatlan, hogy e körnek voltak korlátai: noha tagjai között akadt olyan is, aki filozófia szakot is végzett, általában hiányzott a bölcséleti műveltségünk, és a többség sem kiállításra, sem hangversenyre nem járt rendszeresen. Gazdasági, pénzügyi és műszaki ismeretekkel pedig egyikünk sem rendelkezett.

Ez a hangsúlyozottan tudományközi társaság már nyíltabban politizált, és azután szerepet is játszott az úgynevezett rendszer-váltásban. A tagok hasonló családi háttere megkönnyítette az eszmecserét. Jeszenszky Gézá-t és Buzinkay Gézá-t a Toldy gimnáziumban Antall József tanította, a néprajzos Kósa László református lelkész fia volt, és 1981-az MTA Néprajzi Kutató Intézetéből az ELTE újonnan létrehozott, Németh G. Béla által vezetett Művelődéstörténeti Tanszékére került, Gergely András és Nagy József Zsigmond történész Szabad György szellemét képviselte, a régész Bálint Csanád és a turkológus Vásáry István a magyar őstörténet tanulmányozására vállalkozott. Az irodalomtudományt

Szörényi Lászlóval és Kiss Gy. Csabával hárman képviseltük. Olykor Kodolányi Gyula és Kulcsár Szabó Ernő is megjelent a találkozókön. Időszerű kérdéseket vitattunk meg, például 1975-ben, Károlyi Mihály pesti szobrának fölállításakor volt, aki azzal érvelt, egyáltalán nem érdemel szobrot, mások nem központi helyen állították volna föl Varga Imre alkotását. Felvidéki és erdélyi utazások segítettek elő a kapcsolat fölvetését az ott élő magyar értelmiség tagjaival, az erdélyiek közül Benkő Samuval, Katona Ádámmal, Kántor Lajossal, Szabó Zsolttal és másokkal. Balogh Edgárt és Szabó T. Attilát is meglátogattuk.

Időnként egy-egy vendéget hívtunk meg. Illyés Gyula örült, hogy nála lényegesen fiatalabbakkal cserélhetett eszmét. Eleinte némileg derűlátóan ítélte meg az ország helyzetét. Amikor azután elkomorodott, felesége arra emlékeztette, ideje hazamenniük. Antall Józsefet, Hankiss Elemért és Németh G. Bélát többen tiszteltük. A külföldiek közül Cs. Szabó László, Kibédi Varga Áron és John Lukacs tőlünk kívánt tájékoztatást a magyarországi helyzetről. Lukacs érdeklődését mi keltettük föl Erdély iránt, ahová el is utazott, majd cikket írt a magyarság ottani állapotáról, amely komoly nyugati visszhangot keltett. Szegedy-Maszák Aladárt Magyarországnak a második világháború idején tett kigrázi kísérletéről és a Voice of America 1956-os műsorairól faggattuk. Amikor Gombos Gyula hazalátogatott, ő azt ajánlotta, lépjunk be a pártba, és belülről bomlasszuk a rendszert. Közülünk egyetlen valaki volt tagja az MSZMP-nek. Ő hasonlóan érvelt. Mivel tudtuk, hogy politikai követelmény is szükséges ahhoz, hogy valaki tagja lehessen az MTA-nak, kijelentettük, hogy nem törekszünk ilyesmire. Egyedül ő mondta, hogy akadémikus szeretne lenni. A sors iróniája, hogy nem érte el e célját, pedig tudományos teljesítménye ezt indokolta volna. Kitűnően indult; korán jelentős szakmai eredményeket tudott fölmutatni. Nehéz egyértelmű választ adni valamely tudományos pálya esetleges egyenlenségeire vagy akár megbecsültségére. Ez utóbbi kapcsolatok függvénye. Hankiss Elemér sem lett az MTA tagja, pedig jelentős nemzetközi hírnévre tett szert. Egész élete során megőrizte függetlenségét, és ezt példamutatónak tartottuk.

Egy alkalommal a lengyel Szolidaritás mozgalom egyik tagja volt a meghívott, és a felvidéki magyarsággal is teremtődött kapcsolat: 1978-ban a Kaszinó néhány tagja átutazott Örsújfalura, majd Somorján, Zalabai Zsigmond lakásán eszmét cserélt a felvidéki magyar értelmiség képviselőivel, Balla Kálmánnal, Grendel Lajossal, Püspöki Nagy Péterrel, Szigeti Lászlóval és másokkal. E találkózónak köszönhető, hogy később az egykori Kaszinónak több tagja könyveket jelentetett meg a Grendel Lajos és Szigeti László által alapított, majd Szigeti által irányított Kalligram Kiadónál.

1990-ben e közösség egyes tagjai politikai földadatot vállaltak. Jeszenszky külügyminiszter lett, Kiss Gy. Csaba az MDF alapítói közé tartozott, Szörényi római, Vásáry teheráni, Gergely dél-afrikai követséget vállalt, a többiek ragaszkodtak tudományos állásukhoz. Az SZDSZ legtöbb vezetőjéről az volt a vélemény, hogy maradéktalanul nem tudták levetkőzni korábbi múltjukat. Akkoriban legtöbben az MDF-et, később a FIDESZ-t támogatták, a legutóbbi választás óta viszont többekre a csalódás jellemző – főként, de nem kizárólag a kultúrával kapcsolatos intézkedések miatt. A csoport egyes tagjainak tudományos elismertsége ma már nyilvánvaló: öten a Magyar Tudományos Akadémia tagjai.

A múlt század vége felé egy olyan társaság is kialakult, amely rendszeresen összejött azzal a céllal, hogy megvitassa a német karmester, Wilhelm Furtwängler hozzáférhető hangfelvételeit. Egyikünk sem volt hivatásos zenész. Legtöbben irodalmárok voltak, mint rajtam kívül Horváth Iván, Veres András és Zemplényi Ferenc, de akadt köztünk tanár (Mesterházi Gábor) és történész (Lackó Mihály). Dán Károly később diplomáciai állást vállalt, Rockenbauer Zoltán egy ideig tagja volt az első FIDESZ-kormánynak. Olykor a matematikus Mályusz Károly, a Hannig zeneiskola egykori növendéke is megjelent. Zemplényi Ferenc Szent István parki lakásán találkoztunk, és Horváth Iván jegyezte föl az elhangzottakat, azzal a céllal, hogy könyvet állít össze belőlük. Ez a terv nem valósult meg. Sor került egy hangversenyre a karmester által írt zeneművekből, megjelent egy a korábbinál bővebb magyar nyelvű válogatás az írásaiból,

fölvételeinek jegyzékével, és tartottunk egy megemlékezést is. A Francia Furtwängler Társaság egyik ülésén – a karmester özvegyének jelenlétében – én számoltam be a tevékenységünkről.

Ismeretes, hogy némelyek a német karmestert elítélik azért, mert 1933 után Németországban maradt. A „Magyar Furtwängler Társaság” tagjai helytelenítették a leegyszerűsítő magyarázatokat, a jelentős művészi teljesítmények figyelmen kívül hagyását, és ezért nem örültek Szabó István *Taking Sides* (magyar változatában *Szembesítés*) című filmjének. A tagok egy része foglalkozott mozgóképpel, és filmként sem tartotta sikerült alkotásnak Szabó művét, a többség pedig elvetéltnek tekintett egy olyan vállalkozást, amely anélkül próbált foglalkozni egy zenesszel, hogy kísérletet tett volna művészetének megértésére. Nem állítom, hogy e csoport minden tagja mindig ugyanazon a véleményen lett volna, de egyetértettek abban, hogy mindig az ihlet vezette e karmestert, aki a költőiséget juttatta érvényre, minden előadás egyediségére törekedett, a fokozásnak, a folyamatszerűségnek kivételes mestere volt, és Wagner műveiben maradéktalanul érvényesítette azt, hogy „drámai lehetőségek a zenén keresztül valósulnak meg”, „a zene nem egyszerűen megerősíti vagy támogatja az előzetesen létező drámai helyzetet” (Badiou 2010, 89). Mi tartotta össze ezt a közösséget? Furcsa módon az a hátsó gondolat, hogy a zene a legmagasabb rendű művészet. Végző soron ugyanúgy az értelmezés mibenléte foglalkoztatta e társaságot, mint korábban Németh G. Béla körét. Nincs kizárva, a politikától menekülés is szerepet játszott abban, hogy annyi órát szenteltünk egy olyan előadó művészetének, aki évtizedekkel korábban meghalt, így személyesen egyikünk sem láthatta-hallhatta.

Rockenbauer Zoltánnak köszönhetem, hogy a kilencvenes évek második felében megismertem a Magyar Wagner Társaságot. Ez olyan civil kezdeményezésű közösség, amelyet egyének példamutatóan önzetlen tevékenysége jellemez. Rendszeres ülésein minduntalan szembesülök a magyar közönség egy részének értékőrző, új kezdeményezésektől idegenkedő hajlamával, amely legalábbis részben okolható a tagság elöregedéséért. Úgy is fogal-

mazhatnék, e figyelemre méltó szervezet jól szemlélteti a rendezői színház magyarországi népszerűtlenségét, ami bizonyos mértékig azzal magyarázható, hogy Magyarország évtizedekig el volt zárva a nyugati kultúrától. Amikor 2002-ben Katharina Wagner erősen politikai értelmezésű, a magyar rendszerváltásra is vonatkoztató *Lohengrin*-rendezése az Erkel Színház közönsége elé került, és a Wagner Társaság egyik ülése ezzel az előadással foglalkozott, a magyar színháztudomány két fiatal kiválóságát, Imre Zoltánt és Kékesi Kun Árpádot elvittem a vitára. Boros Attila olyannyira ellenséges modorban szólt a látottakról, hogy jobbnak láttuk távozni a szünetben, anélkül, hogy megszólaltunk volna. A Magyar Wagner Társaságnak mindazonáltal sokan hálával tartozunk, hiszen nélküle nem juthattunk volna ki a Bayreuthi Ünnepi Játékokra, és számos előadást nem ismerhettünk volna meg főlvételről. Legutóbb Zoboki Gábor rendkívül érdekes előadását hallhattuk a bayreuthi Festspielhaus és a MŰPA akusztikai megoldásairól.

1984 és 2006 között az Amerikai Egyesült Államokban tanítottam, így megszűnt az érintkezésem a magyarországi értelmiségi csoportokkal. Csak néhány alkalommal tudtam megjelenni a „Salon”-nak nevezett társaság összejövetelein. A rajzfilmrendező Jankovics Marcell és felesége végtelen türelemmel, pazar vendéglátással, sokféle értékrendű művészt, tudóst, közéleti személyiséget hívott meg. Hiányos ismereteim alapján nem tudom eldönteni, mennyire jöhetett itt létre tényleges közösség.

Hazajövetelem után Veres Andrással Kosztolányi műveinek kritikai kiadását indítottuk el, melynek szerkesztésébe később Dobos István debreceni professzor is bekapcsolódott. Föltehető a kérdés, miért éppen Kosztolányira esett a választás. A válasz hihetőleg abban rejlik, hogy e szerző kivételesen sokat tett a magyar nyelv fönntartásáért és nem szolgált politikai zsarnokságokat. Ez a gyakorlati, havonkénti értekezletekkel járó tevékenység óhatatlanul is egy munkaközösség létrehozásához vezetett. Az idősebbek közül a sinológus Kalmár Éva, a fiatalabb nemzedékeknek olyan kiváló tagjai, mint a Pázmány Egyetem klasszikus filológusa, Takács László, a Szegedi Egyetemen, a budapesti

bölcsészkaron, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, illetve a Nyíregyházi Főiskolán oktató, az ELTE Toldy Ferenc könyvtárát vezető Szilágyi Zsófia, Bengi László, Győrei Zsolt és Onder Csaba, Buda Attila; Parádi Andrea a Petőfi Irodalmi Múzeum munkatársa, Pintér Borbála középiskolai tanár, a doktori hallgatók közül pedig Bucsecs Katalin, Dobás Kata, Tóth-Czifra Júlia, Varga Kinga vagy Zákány Tóth Péter kötetek sorát hozza létre. A szabadkai látogatások, a részvétel az évente megrendezett Kosztolányi Napokon tartós kapcsolatot alakítottak ki a vajdasági értelmiséggel.

Míg a Magyar Wagner Társaság kifejezetten civil közösség, amelynek tagjai nagyon különböző foglalkozásokat képviselnek, és többségükben nyugdíjasok, addig a Hálózati Kritikai Kiadás nevű pályázat résztvevői egyértelműen szakmai közösséget alkotnak. Legföljebb annyi közös bennük, hogy mindkettő távol tartja magát a politikától.

Mi az oka annak, hogy az általam ismert értelmiségi közösségek többsége – a legutóbbi kettő kivételével – felbomlott a rendszerváltás után? Személyes barátságok megmaradtak, de a korábban hasonló elveket vallók egy része elidegenedett egymástól. Akik a Kádár-korszakban egyet értettek a rendszer elutasításában, ma sokszor szemben álló felek. Tagadhatatlan, hogy érvényesülési harcban is kereshető a magyarázat, de elsősorban abban, hogy föllevenedtek az 1945 előtti Magyarország ellentétei, például nem egyformán látjuk a népi írók művészi jelentőségét. Az 1989 előtti korszak némely kiszolgálója átváltott szűken értelmezett nemzeti értékek harcias védelmére. Előfordul, hogy ma is szemben állunk olyanokkal, akik évtizedekkel ezelőtt a hatalmat szolgálták ki. A politikai vezetés nem csökkentette, inkább fokozta a magyar értelmiség megosztottságát. A legutóbbi negyedszázadban a kormányok elhanyagolták az egészségügyet és az oktatást. A tankötelezettség leszállítása 18-ról 16 évre aligha segíti elő a műveltség színvonalának emelését. A Nemzeti Alaptanterv kialakításakor és a tallini magyar követség megszüntetésekor a döntéshozók nem voltak kíváncsiak a Magyar Tudományos Akadémia véleményére, a Kosáry Domokos által ala-

pított, rendkívül szűkös anyagi forrással rendelkező Széchenyi és a Makovecz Imre által elindított, a jelenlegi kormány által jelentős összegekkel támogatott, legalábbis részben baráti kapcsolatok alapján szerveződő Magyar Művészeti Akadémia között pedig semmiféle érintkezés nincs. Néhányan ugyan mindkettőnek tagjai, de a többség egymással ellentétes értékekhez ragaszkodik. 2015-ben előkészületek nélkül, a művészettörténet szakma kizárásával került sor Csontváry műveinek kiállítására. Amikor Honti László, az MTA egyetlen finnugor szakos tagja cikket írt a *Magyar Tudományban* tankönyveink fogyatékosságairól, egy jogot végzett író napilapban nevezte elavultnak a tudós nyelvészeti nézeteit. A magyar kormány úgy döntött, hogy megszünteti az összehasonlító irodalomtudomány szakot a felsőoktatásban. Ez az intézkedés egyszerre szakít az anynyit hangoztatott nemzeti örökséggel, amelynek világszerte elismert része, hogy két magyar tudós, Brassai Sámuel és Meltzl Hugó indította el a legelső összehasonlító irodalomtudományi folyóiratot, és egyúttal nem vesz tudomást arról, hogy az egységesülés (mondialisation, globalization) időszakában különös jelentősége volna a több nyelv és kultúra ismeretét megkövetelő szaknak. Ha Esterházy Pétert 65. születésnapján a magyarországi szlovák nagykövet hívja meg ebédre, és köszöntésére aznap este a budapesti Szlovák Intézetben kerül sor, akkor ebből azt lehet sejteni, hogy a politikai vezetők nincsenek tisztában a szellemi értékekkel.

Mi alakítja az értelmiségi pályafutásokat a jelenkorban? Elsősorban három tényező: a piac, a politikai hatalom és a személyes érdekek összefonódása. Bő száz évvel ezelőtt Mikszáth azt írta: „a nexus volt mértéke annak, ki milyen úr” (Mikszáth 1961, 1:6). Ebben a vonatkozásban nem változott Magyarország. Rossz hagyományainktól nem tudunk megszabadulni. Ahogyan egy értekezőnk fogalmaz egy *nem* baloldalinak tekinthető folyóiratban: mindkét oldal kormányzásának közös nevezője lett „a hivatalok betöltésénél a vak párthűség és a korrumpálhatóság” (Lányi 2015, 46). A kapcsolathálókra az anyagi támogatás, a politika és a barátság nyomja rá a bélyegét. A pályaeépítők a politikai rendszer

kiszolgálására törekednek, kiemelt állást és pénzjuttatást remélve. Ha összehasonlítjuk az elmúlt évtizedek díjazottjainak névsorát vagy a könyvtámogatások jegyzékét, egyértelműen kiderül, a különböző kormányokat mennyire eltérő szempontok vezették. Ennek eredményeképp hiányzik a szellemi életben a folytonosság, márpedig enélkül aligha létezhet nemzeti hagyomány.

HIVATKOZÁSOK

- Badiou, Alain (2010) *Five Lessons on Wagner*. Translated by Susan Spitzer. With an Afterword by Slavoj Žižek. London – New York: Verso.
- Lányi András (2015) „Eltorzult liberális alkat, zsákutcás rendszerváltás”, *Kommentár*, 1-2: 16-46.
- Mikszáth Kálmán (1961) *A fekete város*. Sajtó alá rendezte Király István. Budapest: Akadémiai.

Legyőzhetjük-e valaha a múltunkat?

Amennyiben igaz, hogy „az újragondolt történeti tudást *nem a folytonos tökéletesedés, hanem a permanens újraértelmezés* alapozza meg” (Gyáni 2010, 14), ugyanez fokozottan érvényes az irodalomtudományban, amely újraolvasható szövegekkel foglalkozik. Milyen képet ad az irodalom a két háború közötti időszakról? Aligha van múltunknak még egy korszaka, melyről egymásnak ennyire ellentmondó magyarázatok őrződtek volna meg, az írók és irodalmárok különböző értékrendjének megfelelően. Egyetlen föltevés igazolására vállalkoznék. Megítélésem szerint az 1919 és 1945 közötti években az írók többségének nézetei lényegesen változtak, főként a politikai viszonyok gyors fordulatai következtében. Márai Sándor tevékenységére összpontosítom a figyelmet, de fokok hivatkozni néhány kortársának megnyilvánulásaira is.

Márai nemzetközi sikeréhez hozzájárult, hogy sokan úgy vélik, mindig következetesen elítélte az önkényuralmat. Valójában ez egyszerűsítés.

Hogyan is alakult a véleménye? Erre a kérdésre egyelőre azért nehéz válaszolni, mert sokszáz cikkéből a közreadók önkényesen válogatnak, sőt néha ki is hagynak szövegeiből, illetve néha olyan névtelen írást is kiadnak, amelynek nem bizonyítottan Márai a szerzője. A műveihez csatolt jegyzetek hiányosak és gyakran szakszerűtlenek.

„*A kommunista államban mi tiszta, megújhodott, becsületes irodalmat akarunk, mi, igenis proletárok és kizsákmányoltak, [...] fölöttünk zsírosra hízott, kiadót, színházat, levegőt, az érvényesülésnek minden lehetőségét elfojtotta előlünk néhány név, [...] s a szovjetkormány figyelmét kérjük, tisztítsa meg ezektől a para-*

zitáktól az irodalmat [...] – ha terror kell, hát legyen terror” (Márai 2006c, 46). 1919. március 28-án jelent meg ez a cikk a *Vörös Lobogó* hasábjain. A kibontakozó harcokat is osztályharcos szelvényben minősítette, 1919. május 8-án a *Magyarország* cikkében: „Túl a Tiszán fegyverben áll a bojár horda, megtevesztett proletártestvéreink nyomorúságos hadserege, északon a cseh imperialisták kísérlik meg ’történelmi határaik’ biztosítását”. Mardarescu tábornok „szócsöve a kapitalista antantnak”, fegyverszüneti ajánlata „az egész világ kapitalizmusának hadüzenete a felszabadult magyar proletárállamnak” (Márai 2006c, 73).

Tizenkilenc éves korában írt cikkeire Márai később nem akart emlékezni. Annak idején azért hagyta el az országot, mert félt attól, hogy felelősségre vonják. Hiba volna azt gondolnunk, hogy világnézete 1919 után hirtelen megváltozott volna, hiszen a Kolozsvárt megjelenő, erősen baloldali *Keleti Újságban*, 1921. október 6-án így számolt be a németországi helyzetről: „Munkás munkás ellen abban a pillanatban, mikor a kapitalizmus a háború vérvesztését újrapótolni igyekszik, hogy szomjas piócaszáját a világproletariátus testére helyezi” (Márai 2006c, 247). Fokozatosan cserélődött ki a szókinca. 1922. február 18-án a *Kassai Napló* közölte azt a cikkét, amelyben már érzékelhető annak a polgári világnak a visszasóvárgása, amelynek 1919-ben hátat akart fordítani. „Az a bál szép béke volt”, írta, miközben a weimari köztársaságról egyértelműen elítélően vélekedett: „Ez a második bál, amit láttam, egy kétségbeesett és fáradt emberbanda magafelejtő, életfelejtő, részeg támolygása volt” (Márai 2006c, 173). Kiábrándultságáról tanúskodik egy olyan szösszenete, mely ugyancsak a *Kassai Naplóban* jelent meg, 1922. február 24-én. Így jellemezte az akkori embereket: „Nem polgárok. Nem proletárok. Nem arisztokraták. Túl vannak minden jellegen. Önmaguk emberi jellegén legelső sorban. [...] Ezek a kortársaink” (Márai 2006c, 170).

A huszadik század második évtizedének fordulóján két tényező hatott döntően a magyar írók többségére: a proletárdiktatúra és a békeszerződés. A Kosztolányi szerkesztette és Horthy Miklós bevezetésével kiadott *Vérző Magyarország* című kiadványnak nemcsak Herczeg Ferenc és Tormay Cécile, de Krúdy Gy-

la, Babits Mihály és Karinthy Frigyes, sőt Hevesi Sándor és Vészi József is munkatársa volt. 1929-ben egy nem nyilvánosságnak szánt följegyzésében Kosztolányi így emlékezett vissza arra a rövid időszakra, midőn az *Új Nemzedék* „Pardon” rovatát szerkesztette: „Antiszemita is voltam. Hogy nem leszek ismét, arra nem tehetek ünnepélyes fogadalmat.” A „zsidók kollektivizmusa és messianizmusa” az indok, amelyre hivatkozott (Kosztolányi 1977, 625), s föltehetően emlékezett arra, hogy egykori újságíró-társa, Kun Béla a következő kijelentést tette 1919-ben: „– Reád semmi szükség a proletárállamban [...] Ha okoskodszt, ki fogunk végezni” (Kosztolányi Dezsőné 1938, 238). A második világháború után kiadott önéletrajzi munkájában Ignotus Pál ezt írta 1919-ről: „Áruljam el, hogy néha már-már elfogott az antiszemitizmus kísértése? Az én arcommal nehéz. Néhány társam mégis ezzel vádolt, annyira 'érthetetlennek' tartotta az erőfeszitésemet, hogy a különféle bizottságokba legalább húsz-harminc százalékosnyi keresztényt beszorítsak” (Ignotus 1989, 94).

Kétségkívül az ellenforradalom több íróit irányváltoztatásra kényszerített. Szerb Antal példájára hivatkoznék. 1907-ben apjával együtt római katolikus lett, és a fiút Prohászka Ottokár keresztelte meg. A szabadkőműves Szerb Károly 1911-ben a budapesti piarista gimnáziumba iratta be fiát, ahol a kikeresztelkedett pap, Sík Sándor tanította a magyar irodalmat. 1920-tól a pesti bölcsészkaron tanult; a numerus clausus nem kényszerítette arra, hogy külhonban végezze az egyetemet. 1921. február 20-án, nyilvánvalóan a proletárdiktatúrát követő zsidóellenesség hatására a következőket írta naplójába: „Aki zsidók véreből kisarjadt, az szükségszerűen megváltoztathatatlanul zsidó, ha az összes faji jellemvonások ellentéte lenne is, és ha a legvadabb gyűlölője is fajának. [...] A zsidó a legősibb faj, és a legtisztább faj – [...], a zsidó vallás egy halhatatlan fajnak, az Isten választott népének vallása. Az öntudatom adva van, mert ember is vagyok; ha az öntudatom valami mivoltomra ráeszmél, akkor már csak egy igazság van, egy harcoss igazság: hogy én zsidó vagyok, egy a választott népből, a népem ellenségei az én ellenségeim, a népemnek megtagadói engemet tagadnak meg és gyű-

lőlnöm kell őket a szükségszerűség egész gyűlöletével, mely nem kérdez miértet” (Szerb 2001, 92-93). Húszéves fiatal fakadt ki ilyen indulatosan, nem a nyilvánosság számára, fenyegetett helyzetben. Pusztán alkalmazkodott volna, amikor később a *Magyar irodalomtörténet*ben, sőt a *Nyugat* hasábjain is méltatta Tormay Cécile regényeit? „Igaz, a követők leszálltak Tormay Cécile stílus- és embermagaslatáról és a későbbi biedemeier irodalom a régi Pestben csak a hangulatot látta és nem a polgári gyökereket, melyből önálló polgári kultúrának kellett volna, szerencsésebb körülmények közt, kifejlődnie.” A régi ház értékeinek kimutatását követő mondat után Szerb érthető módon még a műveket felsoroló jegyzetben sem említi a *Bújdosó könyvet*, Az ősi küldött 1933-34-ben megjelent első két kötetéről viszont azt állítja, hogy „stílusművészetének legmagasabb pontján mutatja be” (Szerb 1935, 498). E szavak föltehetően azzal is magyarázhatók, hogy Szerb a *Napkelet* munkatársaként azt tapasztalhatta, hogy a szerkesztőnő hallgatólagosan önbírálatot gyakorolt, megbékélésre törekedett, amidőn zsidó származású és kifejezetten baloldali szerzőket is segített érvényesülni. Ezért írhatta, hogy Tormay „sokoldalúan megértő volt; munkatársait hatalmas befolyásával is jótékonyan támogatta” (Szerb 1937, 351). Amennyiben nem teljesen elhibázott ez a föltevés, újabb adaléknak lehetne tekinteni annak igazolására, hogy a két háború közötti évtizedek írói olykor változtattak véleményükön: 1919 előtt másként ítélték, mint az 1919 utáni egy-két évben, és ismét másként később, a német nemzeti szocializmus hatalomra jutása után.

Köztudott, hogy a két háború között a politikai hatalom ellenzéke erősen megosztott volt. Márai helyzetének azonosítását nehezíti, hogy sem a bal- és jobboldal, sem a népi és urbánus szembeállítás nem nyújt elégséges magyarázatot. Ezúttal csak egy-két jelzésre van módom. A „nekem különösen ellenszenves *Szép Szó* közleményei 90%-ban sajnos – taszítanak.” Így vélekedett a jobboldalinak éppen nem mondható Radnóti Miklós (Radnóti 1989, 54) arról a folyóiratról, amelynek egyik szerkesztője visszaemlékezve is úgy gondolta, „parasztság mint osztály nincs”, és hibázatta Jászit, aki „az amerikai emigrációból védelmére kelt a falu-

kutatók fajvédő kacérkodásainak” (83, 86). „Rácz Kálmán is itt van a nyilasaival” – jegyezte meg Radnóti József Attila első pesti temetéséről, 1942. május 3-án (Radnóti 1989, 207). „A nemzeti szocializmus” szavakkal kezdődő másfél lapos kézirat föltehetően József Attilának Rácz Kálmánhoz és a Bartha Miklós Társasághoz fűződő kapcsolatával hozható összefüggésbe. Noha ez a szöveg nem jelent meg a költő életében – Szántó Judit akadályozta meg, hogy nyilvánosságra kerüljön –, lehet tudni, hogy Hitler hatalomra jutása után készült (Lengyel 2002), talán 1933-1934 fordulóján (Tverdota 1996, 172), vagyis azután, hogy Márai a Führernek a Sportpalastban tartott beszédéről félreértelmentlenül elítélően írt (Márai 1933). Radnóti följegyzése szerint Steinberger Darvas Gábor zenei író és zeneszerző 1939. július 15-én még így érvelt: „Hitler nem fasiszta, nem lehet ilyen egyszerűen elintézni, hatalmas szocialista kísérlet az egész és az mellékes, hogy bántja a zsidókat.” 1941. október 31-én Nyíró József így fejezte be szónoklatát a weimari költőnapon: „Éljen Hitler Adolf! Éljen Németország! Éljen a német író társadalom!” (Radnóti 1989, 31, 197).

Márai felfogásának alakulására döntően hatott, hogy kiábrándult a szovjet hatalomból. 1922. március 20-án így kezdte „Az orosz nép világhivatásáról” szóló gúnyos cikkét: „Már az ötödik esztendeje végzi a szovjeturalom a romboló munkáját az egykor hatalmas Oroszországban” (Márai 2006c, 191). Lehetséges, hogy ismerte volna Kosztolányi „Vörös ünnep” című tárcáját, amely már az 1905-ben kitört forradalom idején elítélte a kommunizmust? Annyi bizonyos, hogy 1932-ben az író, szerkesztő és műfordító Dormándi Lászlóval fényképgyűjteményt készített *Russland – Wie es war, wie es wurde, wie es ist* címmel, amely komorabban értelmezte a szovjet rendszert, mint Illyés Gyula két évvel későbbi útbeszámolója, az *Oroszország*, előrevetítve azt, ahogyan az 1942. július és szeptember között keletkezett *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* című eszmefuttatásában fogalmazott: „a kommunizmus, s annak gyakorlati kifejezési képlete, az orosz bolsevizmus, európai emberek számára nem nyújthatja az új életforma lehetőségeit”, mert „az egyéni élet minden tartalmát

felszívja, megfosztja az embert az élet minden olyan értékétől és javától, mely nélkül európai ember számára – legyen ez az ember filozófus Königsbergben vagy csatornatisztító Londonban –, nincs többé az életnek valóságos értelme” (Márai 1993, 51).

Nehéz volna tagadni, hogy a magyar írók egy része azért festett viszonylag kedvező képet a két háború közötti korszak Magyarországról, mert félt a bolsevizmustól. Radnóti Miklós írta a naplójában a következőket: „1936-ban jelent meg Gide: *Retour de l'URRS*-sze, az európai (és az itthoni) baloldal felháborodásától kísérvé. [...] Cserépfalvi megjelentette magyarul, a könyvet 'mint szovjet propagandát' elkobozták. Déry Tibor, a fordítója ült 2-3 hónapot érte” (Radnóti 1989, 140).

Lehet, a népi íróktól nem állt távol a kísértés, hogy két vasat kell tartani a tűzben, mert nem tudható, a németek vagy az oroszok nyerik meg a második világháborút? Erdélyi József, Sértő Kálmán egyfelől, másrészt Erdei Ferenc és Darvas József végül is egyazon mozgalom képviselője volt. Utólag könnyű megállapítani, hogy sokan – Primo Levi találó szavaival – „jövőkavakban szenvedtek” (Levi 1990, 206). Még Márai sem volt kivétel. A *Pesti Hírlap* 1937. december 22-én közölte „Patríciusok” című tárcáját, amelyben Horthy december 20-án Jász-Nagykun-Szolnok vármegye díszgyűlésén elhangzott beszédét dicsérte. A kormányzó a középosztályról elmélkedett, és Márai helyeslőleg alapította meg, hogy „ez a fajta középosztály tette naggyá Angliát, a német Hanza-városokat, Németalföldet, az északi államokat.” „Ki az a patrícius, mi jellemzi?” tette föl a kérdést, Horthy beszédét méltatva. Az *Egy polgár vallomásainak* szerzője így válaszolt: „olyan ember, akinek gyökere van: egy nemzet hagyományaiban, mestersége talajában, egy osztály becses emlékeiben. [...] A patrícius az a fajta ember, akinek van a jelszavakkal szemben ellenálló ereje” (Márai 2004, 35). A Felvidékre bevonuláskor arról tudósította a *Pesti Hírlap* olvasóit, hogy Rozsnyón „éltetik Horthy Miklós kormányzót, Imrédyt, Kányát, Telekit és a Ducét, sokszor lelkesen a Ducét.” 11-én azt üzenté szülővárosából, hogy „a múlt tartalékaiból és a jelen lelki erejéből épül az új Magyarország, s ez építés művét megint Horthy Miklós bölcs és megilletődött szava in-

dítja el” (Márai 2004, 121, 136). 1939. december 17-én közölte a *Pesti Hírlap* azt a cikket, amelyben Márai hangsúlyozta: „Magyarország tudja és Kassa külön soha nem felejt el, mit köszönhet a Ducénak és Cianónak” (Márai 2004, 199). Önellentmondásként, az emlékezet hiányaként vagy inkább a később történelemből levont következtetésként lehet minősíteni az 1945 elejéről származó naplóföljegyzést, amely szerint „a magyarság nem azon a napon vesztette el Kassát, mikor az orosz csapatok oda bevonultak; elvesztettük, véglegesen, a napon, mikor 1938 novemberében Horthy csapatai megjelentek a Dóm előtt. Elvesztettük, mert amit hoztunk, legrosszabb fajta reakció volt” (Márai 2006b, 40). Félreértés ne essék, a bécsi döntéseket a magyar írók többsége örömmel fogadta. Radnóti és Füst Milán naplójára is lehet hivatkozni. Az utólagos átértékelésre a zsidóüldözés vetette rá az árnyékát. 1949-50 körül Márai már „neobarokk fasizmus”-ként emlegette Horthy uralmát, mely a proletárdiktatúra „véres és kegyetlen közjáték”-ára volt ellenhatás, a Kassán elhangzottakat pedig fanyarul így minősítette: „a kormányzó németes kiejtéssel, bizonytalanul beszélt magyarul” (Márai 2013, 42, 88).

A nemzetközi szakirodalomban található olyan állítás, amely szerint „a holokauszt új volt a világban, nincs hozzá hasonló” (Rosenfeld 1980, 21). Elie Wiesel 1975-ben tett kijelentését, mely szerint „[n]incs és nem is lehet holokauszt irodalom. Maga a kifejezés önellentmondó. [...] Egy regény Auschwitzról vagy nem regény, vagy nem Auschwitzról szól” (Rosenfeld 1980, 14) megcáfolta az ugyanabban az évben megjelent *Sorstalanság*. Primo Levi „elviselhetetlenül szépелgőnek és magakelletően irodalmiaskodónak” nevezte Vercors *Les armes de la nuit* (1953) című elbeszélését (Levi 1990, 72), és évtizedekkel később Kertész Imre is főnntartásokkal élt a holokauszt irodalmával szemben: „érezem, sodornak a betűk, a szavak, még hozzá rossz irányba sodornak, a moralizáló paranoia irányába” (Kertész 2002, 11). Levi azzal érvelt, hogy „a hitleri tizenkét év erőszak dolgában korántsem egyedülálló, sem térben, sem időben.” Arra hivatkozván, hogy a spanyol inkvizíció képviselői „legalább hatvanmillió indián halálát okozták”, valamint „1975-ben hasonló tragé-

dia zajlott le Kambodzsában, s Nyugaton szinte tudomást sem vettek róla”, arra a következtetésre jutott, hogy a holokauszt „[m]egesett, tehát megeshet újra [...]. Megeshet bárhol” (Levi 1990, 133, 21, 107, 254).

A zsidóüldözés hatása főként utólag érvényesült, amikor világhosszra vált, hogy nemcsak a táborokban legyilkoltak lettek áldozatai, hiszen a túlélők közül többen öngyilkosok lettek. A bécsi születésű bölcselelő, Hanns Chaim Mayer, aki később a Jean Améry nevet vette föl, és megjárta Auschwitz, Buchenwald és Bergen-Belsen táborát, éppúgy önkézével vetett véget életének 1978-ben, mint Primo Levi 1987-ben. A költő és novellista Tadeusz Borowski Auschwitzot és Dachaut is túlélte, ám 1951-ben magára nyitotta varsói lakásának gázcsapjait, miután egy barátjának letartóztatása után arra a következtetésre jutott, hogy a kommunizmus nem teszi lehetetlenné Auschwitz megismétlődését.

„[Ni]ncsenek ’zsidó bűnök’; a zsidók ’bűnei’ általános emberi hibák vagy bűnök; de *kisebbségnek* lenni mindig nagy veszély” – írta Márai 1947 első felében (Márai 2007b, 106). Már 1946 júliusában olvasta Radnóti Miklós utolsó verseit, és ez megerősítette abban, hogy az 1944-ben történekeért az egész magyarság felelős. „Nagy költő pusztult el a szerbiai munkatáborban [...] Barmok, gyilkos barmok, emberek” – ahogyan írta (Márai 2007a, 216).

Ismeretes, hogy Komlós Aladár verset kért Radnótitól egy általa szerkesztett zsidó évkönyvbe. A költő így indokolta visszautasító döntését: „nem érzem *zsidónak* magam, a vallásra nem neveltek, nem szükségletem, nem gyakorlom, a fajt, a vérrögöt, a talajgyökért, az idegekben remegő ősi bánatot baromságnak tartom [...]. Így érzem ezt ma is, 1942-ben is, háromhónapi munkaszolgálat és tizennégy napos büntetőtábor után is [...]. S ha megölnek? Ezen ez sem változtat [...], hogyha valláshoz egyáltalán közöm van, akkor a katolicizmushoz van közöm” (Radnóti 1989, 210-211). 1943. május 2-án Sík Sándor kezéből fölvette a keresztséget. Július 1-jén hívták be újból munkaszolgálatra. Április 23-án Zolnai Bélához intézett levele tanúsítja, hogy korántsem vélt érdekből döntött így: „Mintegy tizenöt esztendeje határoztam el magamban, hogy harmincnegyedik évem betölté-

se előtt megkeresztelkedem. Krisztus harminchárom esztendő múlt s még nem volt harmincnégy, mikor megfeszítették – ezért gondoltam így” (Radnóti 1989, 381).

Füst Milán még határozottabban juttatta kifejezésre ragaszkodását a magyarsághoz a zsidóüldözés ellenére: „A meggyőződés az, hogy a zsidóságnak el kell tűnnie a világból, be kell olvadnia [...]. S ezenfelül: én nemcsak azt akarom dokumentálni, hogy ez a zsidóság helyes útja, hanem legfőképpen azt, hogy magyar író vagyok. [...] És nem fogok innen elmenni soha. Lenyúzhatnak, akkor sem. Ez a hazám. Itt élned s halnod kell.” Próbálta megérteni az általa is tapasztalt zsidóellenességet, s ezt az is indokolhatta, amit zsidó öngyűlöletnek lehet nevezni, de a magyar nyelvhez ragaszkodás is, amely Radnótit is jellemezte: „A magyar élehetlenebb volt, mint a zsidó, ez kétségtelen, – a zsidó itt pozíciókat és ipart kereskedelmet teremtett [...] S a kétségbeesett, nélkülöző ember, mikor megvadul a nélkülözéstől [...] hogyan esne neki ezeknek a csoportoknak, mihelyt úgy véli, hogy ellenségei, [...] hogy a magyarra most haragudni tudnék? Nem tudok, szeretem” (Füst 1999, 2: 477, 488-489).

Akad kivülálló, aki utólag a holokauszt távlatából ítélte el a két háború közötti Magyarországot. Pilinszky az amerikai születésű Sylvia Plathhoz hasonlóan azonosította magát az áldozatokkal. Márainak felesége származása és saját németellenes cikkei miatt is rejtőzködni kellett. Utólag természetesen könnyű azt mondani, hogy a nyugatbarát magyarokhoz hasonlóan ő is jövővak-ságban szenvedett. Kérdés, mennyiben érvényes rá az, ahogyan a Szovjetunió megtámadásának hírére lényegében örömmel fogadó diplomata barátját jellemzi Marianne Szegedy-Maszák szü-leire emlékező könyvében: „Aladár és a legtöbb magyar örült. Gyűlöltek az oroszokat és félték tőlük; betegesen tartottak a pán-szláv özönvíztől és gőzhengertől. Nem tudván Auschwitzról és Treblinkáról, a bolsevizmust még a nácizmusnál is nagyobb fenyegetésnek vélték. Tudtak a kulákok megsemmisítéséről, az erőszakolt szövetkezetesítésről, a sztálini tisztogatásokról. Hogy lehetne ennél rosszabb a nácizmus? Soha nem gondolták, hogy a németeket megverhetik a Szovjetunióban és néhányan abban

reménykedtek, hogy a harc következtében a náciizmus olyan súlyosan meggyöngülhet, hogy új német vezetőség állhat föl” (Szegedy-Maszák 2013, 59). Természetesen lehet arra hivatkozni, hogy 1941 júniusában a magyar diplomata még nem tudhatta, hogy mintegy három év múlva Dachauba kerül, s az utókor könnyen ítélhet, megfélemlítve arról, hogy – Primo Levi szavaival élve – „az ember soha nincs mások helyében” (Levi 1990, 72). Az idézettek legfőljebb a német megszállás előtti évekre illenek. 1943 szeptemberében Márai így fogalmazott: „Ez a gyökeréig romlott magyar középosztály még mindig nem akarja, nem meri látni a valóságot. Valamilyen titkos, új fegyverről ábrándoznak, mely rendbe hoz mindent, s ők kapnak ajándékba egy új, maradék zsidóbirtokot” (Márai 2006a, 111). Szálasi hatalomátvétele táján pedig már sokak véleményének a gyökeres megváltozásáról tudósított: „A németek valóban varázslók. Sikerült megvalósítaniok a csodát, hogy minden tisztességes ember őszintén és forró reménykedéssel várja az oroszokat, a bolsevistákat, akik valószínűleg mint felszabadítók érkeznek. Én is várom az oroszokat” (Márai 2006a, 306). 1945-ben azután írt egy kisregényt, *Szabadulás* címmel, amely megcáfolta a hiedelmet, hogy a szovjet csapatok felszabadítók lettek volna. Szegedy-Maszák Aladár családja virággal fogadta a bevonuló katonákat. Az apa s fivére kitelepítésben halt meg, egyik lánya pedig hét évi börtön után 1956-ban szabadult.

Közhelynek számít, hogy 1945 után hamis kép alakult ki a két háború közötti Magyarországról. A korra vonatkozó írások egy része félrevezető. Egyetlen példaként a Márai által 1948-ban „hazug kriptokommunistá”-nak nevezett (Márai 1948, 297) Ortutay Gyula 1939. január 12-én papírra vetett följegyzéseiből idéznék: „*Tolnai* Gábor mesélte a következőket. Együtt ittak a Hubertusban Szerb Tóniékkel, *Grandpierre* Emicivel, s ott volt *Márai* Sándor is. Berúgtak, s kibeszélték magukat. *Márai* kijelentette, hogy a faj a fontos, nem az egyén, s kijelentette, hogy egyéni tehetség nincs, csak faji tehetség. Emici szokás szerint hallgatott, mindig hallgat, ha vitára került a sor, Gábor meg Tóni igyekeztek cáfolni a megvadult *Márait*. *Márai* pedig *Farkas* Gyula végtelenül érde-

kes, izgató, de hamis és konjunktúrát kiszolgáló könyvét idézgette, bizonygatta a zsidó faj nagy bűneit. [...] *Márai* minden rendszert jól kiszolgálna, ő keserves példája a polgári humanizmus gyáva s férfiatlan típusának” (Ortutay 2009, 33). Ismerve Csorba László *A római magyar követ jelenti... A magyar-olasz kapcsolatok története 1945-1956* (Budapest, 2011) című akadémiai doktori értekezését, kétségbe lehet vonni Tolnai szavahihetőségét. Tolnai és Ortutay, illetve Márai későbbi pályafutása alapján nem lehet elfogadni a vádat, hogy Márai „minden rendszert” hajlandó lett volna kiszolgálni. Sok idézettel lehetne igazolni, milyen következetesen szállt síkra az egyén jogaiért és milyen egyértelműen ítélte el a zsidóüldözést. Miután lezárták a pesti gettóházakat, amelyekben mintegy kétszázezren tartózkodtak, talán 1944 júniusában, ezt jegyezte föl: „A magyar történelem egyik legförtelmesebb fejezete minden nap, melyet átélek. [...] A bűn kollektív, melyet elkövetnek, tehát a bűnhődés is kollektív lesz” (Márai 2006a, 214, 216). „Ha minden vád igaz lenne, amit valaha is a zsidók ellen harsogtak – írta novemberben –: akkor is velük kell tartani minden embernek, aki még valaha embernek akarja nevezni magát: mert szenvedésük minden elképzelést meghalad [...], s mindennek végrehajtásához akadtak magyarok... akadtak? Sorba álltak, hogy segédkezzenek” (Márai 2006a, 323, 328). Egyetlen esetben élt főnntartással, a német megszállás alatt vezetett naplójának következő részletében: „Tizennégy nagy zsidót, köztük a híres, milliárdos vagyonnal rendelkező gyáros család tagjait a Gestapo valamilyen káprázatos váltságdíj ellenében kiengedte Svájcba. [...] A menekülési tárgyalások pillanatában egyiknek sem jutott eszébe, hogy ötszáz nyomorult, szegény zsidó gyermek életét kérje, ha már pénzzel egyáltalán el lehet intézni valamit” (Márai 2006a, 208). Márai értesülése nem volt pontos. Két forrás is rögzíti, hogy 1944. május 17-éről virradó éjszaka negyvenegy személyt szállítottak Bécsbe, ahonnan azután ők a portugál fővárosba repültek (Hoff 1991/92, 29; Szegedy-Maszák 2013, 137).

„A Horthy-rezsim felelőssége példa nélkül való a magyar történelemben”. Márainak 1945 januárjában tett kijelentésével alighanem több kortársa is egyetértett. Véleménye annyiban tekinthető

sajátosnak, amennyiben általa jól ismert és becsült államférfit bíralt különös hangsúllyal: „Mindinkább kitetszik, hogy mindazért, ami történt és történni fog, Bethlen István és emberei viselik a felelősséget. Horthy műveletlen volt és korlátolt, báb az okos, gőgös és művelt Bethlen kezében. Nagy felszabadulás lehetett számára, mikor Bethlen bukása után végre a zupásőrmester Gömbös állott rendelkezésére, ez az otromba parvenü, aki hajbókolva kiszolgálta ura minden reakciós, lappangóan fasiszta hajlamát... De Bethlen tudta a dörgést; s ő és emberei játszották el huszonöt év előtt a lehetőséget, hogy Magyarország demokratikus ország legyen. Ez a felelősség végzetes” (Márai 2006b, 39, 142).

A húszas évektől Márai hajlott arra a meggyőződésre, hogy minden korszakot a rákövetkező minősít. Nemcsak Bethlen, de Szekfű Gyula általa adott jellemzése is ezt igazolja. 1948-ban, a *Forradalom után* elolvasása után kemény szavakat vetett papírra: „Ravas, sunyi, pallérozott fő a szerző – s ahogyan a *Három nemzedék*ben az ellenforradalom szájába adja az eszmei terminológiát, olyan óvatos-alamuszian fogalmaz most új műszavakat a forradalom számára. [...] A szellemi ember elaljasodásának ritka dokumentuma ez a könyv. A magyar összeomlás okait felsorolja, s ez a nagy vád, amely mindannyiunk lelkében él, különösen hangzik éppen az ő szájából, aki szorgalmasan súgott annak a világnak, amely végül Horthyék alatt elaljasodott és összeomlott” (Márai 2008, 59-60). 1946. május 9-én Károlyi Mihály beszédét hallgatja a rádióban. „Szánalmasan motyog, arisztidesen. Az orosz hadjáratot 'nagyszerű Leistung'-nak nevezi. Gyakran mondja: 'aztat' és 'ezetet'. Mindenesetre következetes volt: vállalkozott valamire s kitartott mellette. De nem volt alkalmas arra, amire vállalkozott” (Márai 2007a, 160-161). A népbírói tárgyalások közönségéről lesújtó a véleménye, méltatja Bárdossy viselkedését a tárgyaláson, Szombathelyről pedig 1946. november 4-én azt állapítja meg: „ahogyan kivégezték őt, úgy ki lehet végezni veszített háború után minden vezérkari főnököt. Tisztelem emléké” (Márai 2007a, 316).

„Zsarnokságot nem lehet zsarnoksággal gyógyítani.” Már 1945 első felében erre a következtetésre jutott (Márai 2006b, 182),

a következő év márciusában azt az észrevételt fogalmazta meg, hogy „ebben a kívülről csinált forradalomban magyar szellemi ember jóhiszeműen nem vehet részt, mert ez a nemzet végét jelenti; tehát nem egy korrupt társadalmi rendszer, hanem a nemzet egészének végétét” (Márai 2007a, 121), 1947 végén pedig így fejezte ki kiábrándulását: „Sokáig úgy képzeltem, az eltömegesedett világnak csak a szocializmus adhat új életformát. [...] Emberöltő múltán úgy beszélnek majd a szocialista kísérletről, mint a biedermeierről” (Márai 2007b, 324).

Némi változás a zsidókról vallott nézeteiben is érzékelhető, de ezt hiba volna túlhangsúlyozni. 1944-ben szinte kivételes módon fohászkodott az Istenhez: „ha túléltek az üldöztetéseket, adj erőt nekik, hogy ne veszítsék el a fejüket, ne változzanak át ámokfutó üldözőkké. [...] Mert a bosszú csak újabb indulatot szül” (Márai 2006a, 201). 1946 áprilisában így érvelt: „Megértem a zsidók sértettségét, de ezek a zsidó entellektüelek, akik a sérülés előtt a kommunizmusba a Pártba menekülnek, rövidesen megtudják majd, hogy az ördögöt Belzebubbal iparkodnak kiüzni” (Márai 2007a, 135). 1947 első feléből származik az a följegyzés, amely egyértelműen cáfolja, hogy Márai megtagadta volna korábbi vélekedését: „Emlékezem a menetekre. Lehet ezt elfelejteni? S hogy a zsidók, a zsidóság a történelem után sok vonatkozásban olyan lehetetlenül viselkedik, hatalommal, kapzsisággal, hiúsággal és kegyetlenséggel – nem lehet ezt megérteni? Mit gondolnánk, cselekednénk mi keresztények, ilyen élmények után? Irtózatos világ, irtózatos, megoldhatatlan, kibírhatatlan” (Márai 2007b, 108). Még a háború vége előtt kifogásolta, hogy „ez az ország semmitől nem fél úgy, mint a minőségtől s az igazi minőségtől” (Márai 2006a, 223). 2009-ben jelent meg Hankiss Elemérnek az a könyve, amelyben a következő mondat olvasható: „Nem szeretem Magyarországot, mert nem becsüli meg a teljesítményt” (Hankiss 2012, 380).

Romsics Ignác egy 2014-ben tett nyilatkozatában arról szól, hogy „a mai magyarságon belül [...] egymásra neheztelő emlékezetpolitikai közösségek alakultak ki” (Virágesső 2014, 31). Hasonló szellemben fogalmazott 2009-ben Gyáni Gábor, amidőn arra utalt, hogy „[a] 20. század kaotikus eseményei egymástól

különböző kollektív emlékezeti hagyományokat teremtenek és tartanak szüntelenül életben” (Gyáni 2010, 371).

Múltunkat aligha győzhetjük le, de talán szükség volna megbékélésre, hiszen egy megosztott országnak nagyon bizonytalan lehet a jövője.

HIVATKOZÁSOK

- Füst Milán (1999) *Teljes napló*. Sajtó alá rendezte Szilágyi Judit. Budapest: Fekete Sas.
- Gyáni Gábor (2010) *Az elveszített múlt: A tapasztalat mint emlékezet és történelem*. Budapest: Nyitott Könyvműhely.
- Hankiss Elemér (2012) *Egy ország arcai: Válogatott szociológiai írások, 1977-2012*. Budapest: L'Harmattan – Könyvpont.
- Hoff, George (1991/92) "The Manfred Weiss – SS Deal of 1944", *Hungarian Studies*, 7:23-34.
- Kertész Imre (2002) *Kaddis a meg nem született gyermekért*. 5. kiadás. Budapest: Magvető.
- Kosztolányi Dezső (1977) *Egy ég alatt*. A kötet anyagát összegyűjtötte, a szöveget gondozta, és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosztolányi Dezsőné (1938) *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Révai.
- Lengyel András (2002) „József Attila, Rátz Kálmán és 'A nemzeti szocializmus'”, *Forrás*, 34. 12:96-124.
- Levi, Primo (1990) *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Fordította Betlen János. Budapest: Európa.
- Márai Sándor (1933) „Messiás a Sportpalastban”, *Ujság*, 24: 5.
- Márai Sándor (1993) *Röpirat a nemzetnevelés ügyében*. Pozsony: Kalligram.
- Márai Sándor (2004) *Ajándék a végzettől: A Felvidék és Erdély visszacsatolása*. Válogatta és szerkesztette Székely Ádám. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2006a) *A teljes napló 1943-1944*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2006b) *A teljes napló 1945*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2006c) *Március*. Szeged: Lazi.
- Márai Sándor (2007a) *A teljes napló 1946*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2007b) *A teljes napló 1947*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2008) *A teljes napló 1948*. Budapest: Helikon.
- Márai Sándor (2013) *Hallgatni akartam*. Budapest: Helikon.
- Ortutay Gyula (2009) *Napló I. 1938-1954*. Szerkesztette és a jegyzeteket írta Markó László. Budapest: Alexandra.

- Radnóti Miklós (1989) *Napló*. Sajtó alá rendezte Radnóti Miklósné. Utószó és jegyzetek: Melczer Tibor. Budapest: Magvető.
- Rosenfeld, Alvin H. (1980) *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Szegedy-Maszák, Marianne (2013) *I Kiss Your Hands Many Times: Hearts, Souls, and Wars in Hungary*. New York: Spiegel & Grau.
- Szerb Antal (1935) *Magyar irodalomtörténet*. 2., átdolgozott kiadás. Budapest: Révai.
- Szerb Antal (1937) „Tormay Cécile”, *Nyugat*, 30. I: 350-351.
- Szerb Antal (2001) *Naplójegyzetek (1914-1943)*. Sajtó alá rendezte Tompa Mária. Budapest: Magvető.
- Tverdota György (1996) „Balról balra”, in Halmos Ferenc (főszerk.) *Száz rejtély a magyar irodalomból*. Budapest: Gesta, 172-173.
- „Virágosó: Kerekasztal-beszélgetés Magyarország német megszállásáról” (2014), *Magyar Nemzet*, 77. 79: 21, 30-31.

Képmelléklet



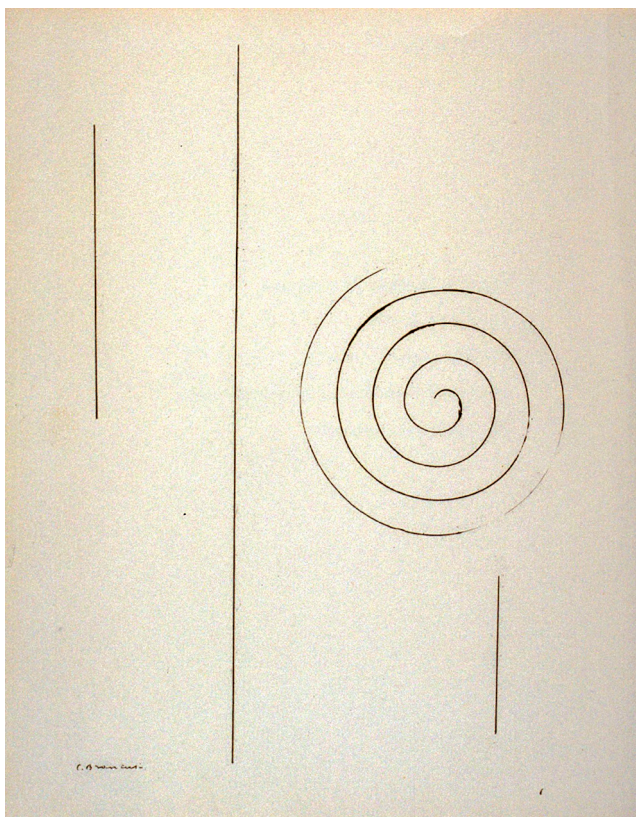
Pieter de Hooch: *Az iszákos nő* (1658).
Olaj, vászon, 60 × 69 cm. Paris, Musée du Louvre.



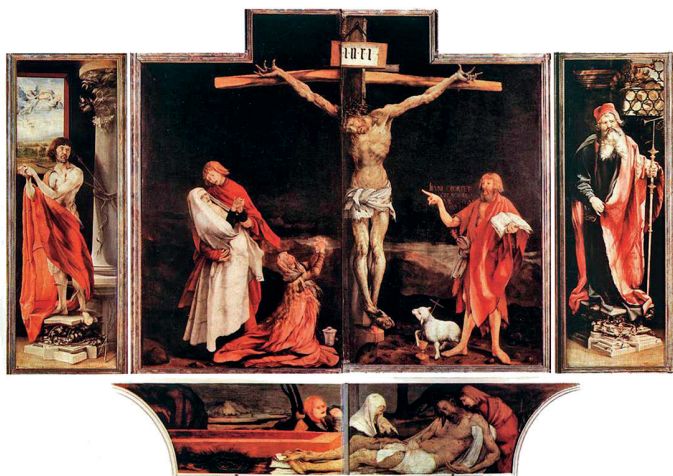
Mednyánszky László: *Szerbiában* (1914).

Olaj, vászon, 67,6 × 100 cm.

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, leltári szám: FK 5245.



Constantin Brâncuși: *James Joyce arcképe* (1929).
Three Fragments from Work in Progress.
Paris: The Black Sun Press.



Matthias Grünewald: *Isenheimi oltár* (1512-16): *Golgota*.
Colmar, Musée d'Unterlinden.



Sandro Filipepi Botticelli: *Primavera* (1482 k.).
Olaj, vászon, 203 × 314 cm. Firenze, Uffizi.



id. Pieter Bruegel: *Keresztelő Szent János prédikációja* (1566).
Olaj, fa, 95 × 160,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

Vydal Pesti Kalligram, spol. s r. o., Budapešť a Kalligram, spol. s r. o., Bratislava 2016.
Prvé vydanie. Počet strán 352. Vydavateľ László Szigeti. Zodpovedná redaktorka Zsófia
Szilágyi. Obálku s použitím maľby Constantina Brâncușiho, *Portrét Jamesa Joyce-a*
navrhol Tibor Hrapka. Grafická úprava Tibor Hrapka, Dunajská Streda. Vytlačil
??????????????????.

Megjelent a Pesti Kalligram Kft., Budapest és a Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony közös kiadásában 2016-ban. Első kiadás. Oldalszám 352. Felelős kiadó Szigeti László. Felelős szerkesztő Szilágyi Zsófia. A borítót Constantin Brâncuși, *James Joyce arcképe* című festményének felhasználásával Hrapka Tibor tervezte. Nyomdai előkészítés Hrapka Tibor, Dunaszerdahely. Nyomta az ??????????????????????.